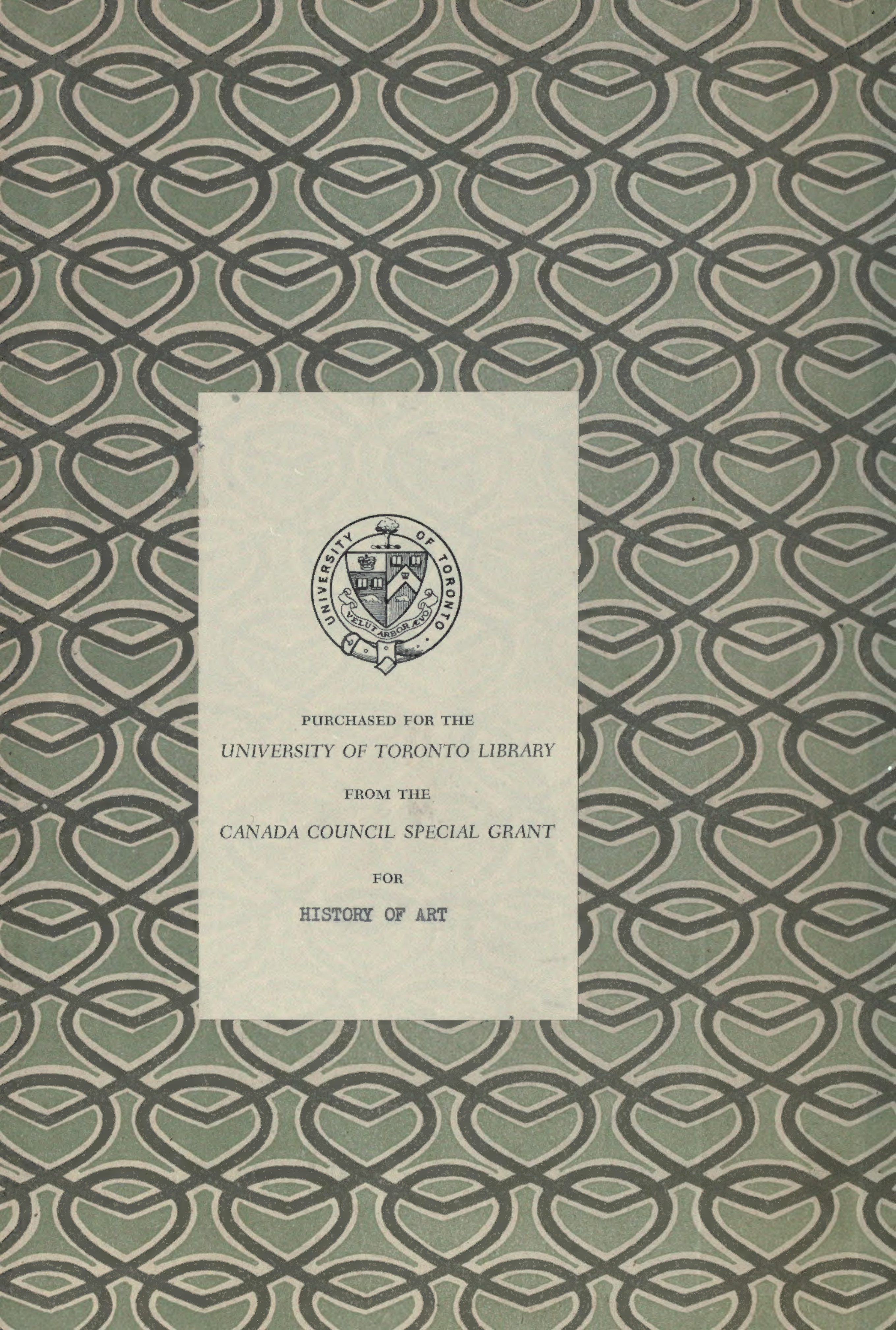


ELFTER BAND


UNIVERSITY OF TORONTO
VELUT ARBOR ÆVO



DIE KUNST

ELFTER BAND



DIE KUNST

MONATSHEFTE FÜR FREIE UND ANGEWANDTE KUNST

ELFTER BAND

FREIE KUNST

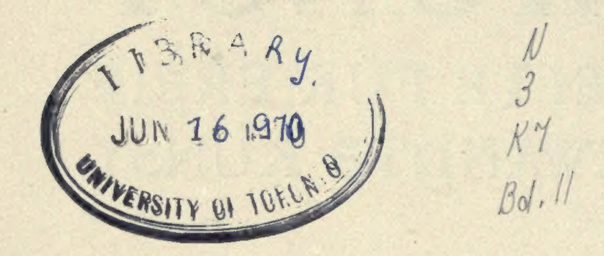
DER „KUNST FÜR ALLE“

XX. JAHRGANG



MÜNCHEN 1905

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.



Druck von Alphons Bruckmann, München

INHALTS-VERZEICHNIS

I. Textliche Beiträge

Größere Aufsätze

Seite

Personal-Register

Seite

Seite

Orts-Register

Aphorismen

Literarische Anzeigen

II. Illustrationen



F. A. VON KAULBACH STUDIE

FRITZ AUGUST VON KAULBACH

Von Fritz v. Ostini

Ueber das, was die Kunst, was der Künstler „soll“, ist noch nie so viel geschwatzt worden, wie heute, und sonderbarerweise am lautesten und unduldsamsten von jenen, welche die künstlerische Freiheit als drittes Wort im Munde führen. Und doch gibt es in Wahrheit eine einzige Forderung, die immer und ewig Geltung behält dem Künstler gegenüber: er soll sich selber treu sein! Was er dann schafft und in welcher Richtung er seine Ziele sucht, das ist Nebensache, wenn wir seine Persönlichkeit werten. Ob ihm die großen Alten als unübertreffliche Vorbilder leuchten, ob er in der nervösen Eindrucksmalerei der Franzosen sein Heil sucht, oder im Farbenrausch und der geheimnisvollen Phantastik Meister Arnolds, ob er stilisierend die Formen vereinfacht oder mit getreuem Realismus allen Launen der Wirklichkeit nachspürt — jede Kunst ist die rechte, wenn sie nur immer ein unverfälschtes Spiegelbild von des Schaffenden Schauen und Wollen gibt. Und es hat immer einen eigenartig erhebenden Reiz, die Entwicklung eines bedeutenden Künstlers zu verfolgen, wenn sie in diesem Sinne unter dem Zeichen innerer Harmonie verläuft. Fritz August von Kaulbach ist ein solcher. Klarheit und vornehme Ruhe sind die Eigenschaften, die seinem Wesen und Werk die Signatur geben. Der Zusammen-

hang des Meisters mit seiner Zeit ist fest und logisch: Er hat als Jüngling zu den erfolgreichsten Vorkämpfern jener Neu-Renaissance der siebziger Jahre gehört, die unsere deutsche Kunst aus akademischer Erstarrung befreite, ihr Wärme und Liebenswürdigkeit wiedergab. Und zwischen dem Kaulbach von damals und dem von heute liegen nur Unterschiede der Kraft, nicht der Richtung. Das historische Gewand, in dem er sich einst, wie die andern, gefiel, war ein Nebending, das seine Kunst im Grunde nicht bestimmte. Sein Streben blieb, als er dies Gewand abwarf, immer das Streben nach Reinheit und Adel der Form, nach glanzvoller Farbe, nach der Schönheit, die ihr Recht behält gegen



F. A. VON KAULBACH GROSSHERZOGIN VON HESSEN

alle Strömungen, nach jener Schönheit, welche des Lebens Feste verklärt, wie seinen Alltag! Ein Mann von seiner beispiellosen manuellen Begabung hätte leicht genug immer wieder alle jene Tricks mitmachen können, welche für die kurzsichtigen Lärmmacher des Tages jeweilig die Modernität bedeuten, aber man wird in seinem ganzen Lebenswerk vergeblich nach Spuren solcher Bestrebungen suchen. Er hat den Snobs ebensowenig Zugeständnisse gemacht, als dem Schaupöbel, und der stillen, selbstbewußten Stetigkeit, mit der er des Weges weiter ging, verdankt er es nun, daß er mit vierundfünfzig Jahren sich nicht nur auf der sonnigsten Höhe seiner Laufbahn erhält, sondern immer neue Pfade zu finden scheint, die noch höher führen. Eine ungewöhnliche Gunst des äußeren Erfolges hat ihn so wenig verflacht und verdorben, daß man sagen darf, die Werke seiner letzten Zeit sind auch seine besten. Das will sehr viel und will sehr Seltenes sagen.

Ein Blick in Fritz August v. Kaulbachs Malerwerkstatt gibt uns einen eigenartigen Eindruck von Freudigkeit und Fülle. Man staunt, wie dieser vielbegehrte Porträtist der großen Welt, der Maler von Fürstinnen und Kaiserinnen, so reiche Muße finden kann, aus innerstem Bedürfnis heraus auch noch in Freiheit zu schaffen. Zwischen den großen Repräsentationsbildnissen gekrönter Frauen und Porträts schöner Weltdamen aus blauem und goldenem Blut, stehen da in Menge die sprechend lebendigen, anmutreichen Bilder seiner Gattin, die köstlich frischen Bildnisse seiner Kinder. Da fühlt man bald: der Jungbrunnen, in dem seine Kunst sich immer wieder zu neuem Blühen erfrischt, ist das häusliche Glück. Von diesen Bildern geht ein Glanz der Liebe aus auch über sein sonstiges Schaffen. Bei einem Künstler, in dem Weltanschauung und künstlerischer Ausdruck sich so vollkommen decken, wie in ihm, ist dies ja wohl selbstverständlich. Die heitere Harmonie, die ihn im Leben umgibt, muß auch in seinem Schaffen weitertönen, wie eben auch die sichere Ruhe seines Wesens in seiner malerischen Darstellungsart sich spiegelt. Es gibt in dieser keine Unklarheit und keine Gewaltsamkeit. Jede Form ist vom Künstler verstanden und bewältigt, ist aber auch für den Beschauer klar. Fritz August v. Kaulbach ist überhaupt einer der Ersten gewesen bei uns, die allen Feinheiten der Linie in einem Menschengesicht vollkommen gerecht zu werden wußten, war ein brillanter Zeichner zu einer Zeit, da das Zeichnen noch die weitaus schwächste Seite



F. A. von KAULBACH
GUERERO

hang des Meisters mit seiner Zeit ist fest und logisch. [illegible] folgre[illegible] [illegible] sance [illegible] deutsche Ku[illegible] befreite [illegible] wiedergab. [illegible] damals und dem von [illegible] histo[illegible] wie die [illegible] das seine [illegible] Sein Streben [illegible] wart, [illegible] Adel der [illegible] der Schön[illegible]



F. A. VON KAULBACH [illegible]

[illegible] welche [illegible] All- [illegible] den Stei[illegible] ging, ve[illegible] [illegible]fünfzig Ja[illegible] [illegible]gsten Hö[illegible] immer [illegible] [illegible]ch höher [illegible] des äu[illegible] verflacht und [illegible] Werke [illegible] besten. [illegible] Kaulbachs [illegible] Darstellungsart [illegible] spiegelt. Es gibt in dieser keine [illegible] und keine Gewaltsamkeit. Jede Form ist vom Künstler verstanden und bewältigt, ist aber auch für den Beschauer klar. Fritz August v. Kaulbach ist überhaupt einer der Ersten gewesen bei uns, die allen Feinheiten der Linie in einem Menschengesicht vollkommen gerecht zu werden wußten, war ein brillanter Zeichner zu einer Zeit, da das Zeichnen noch die weitaus [illegible]





F. A. VON KAULBACH PRINZREGENT LUITPOLD VON BAYERN

war in der deutschen und speziell in der Münchener Malerei. Diese Gabe hat ihn so recht zum Maler der vornehmen Frau, der er wurde, vorbestimmt. Er war für ein Gebiet der Kunst geschaffen, auf dem höchste Grazie und Naturwahrheit sich nicht ausschlossen. Und das Gebiet war das Weib in der feinsten, differenziertesten und anziehendsten Form, die unsere Zeit ausbildete, durchgeistigt durch Erziehung, körperlich veredelt durch Zuchtwahl und Kultur, gehoben durch geschmackvolle Kleidung und Umgebung — war die Dame! Alles wies den Künstler auf dieses Feld hin: Seine zeichnerischen Fähigkeiten, die, wie gesagt, den schwierigen Aufgaben so eminent gewachsen sind, welche dem Künstler die Formen eines hochkultivierten Körpers und Angesichts geben; ein ungewöhnlicher Sinn für die wahre Eleganz der Erscheinung, mit dem sich eine ebenso große Eleganz der künstlerischen Ausdrucksmittel eint; und ein erlesener, an den Alten geschulter Geschmack für die im besten Sinne dekorative bildmäßige Wirkung! Der besondere Blick für moderne Grazie, wie ihn Fritz August v. Kaulbach besitzt, ist eine nichts weniger als häufige Gabe, die vielen recht großen Künstlern und sonst eminenten Beobachtern vollkommen versagt blieb — man denke nur an Adolf Menzel, von dem man wohl sagen kann, daß er kaum jemals eine „Dame" gemalt hat. Lauter Frauenzimmer! Auch bei Lenbach, dem erlesenen Kenner weiblicher Schönheit, ist verhältnismäßig selten jenes berauschende und schwer definierbare, sieghaft-überlegene Etwas im Frauenbildnis ausgedrückt, das die Dame von Welt aus der breiten Masse ihrer Mitschwestern heraushebt. Er malt die Rasse, das Temperament des Weibes, nicht dessen Kultur! Es ist bezeichnend für diesen Unterschied in der Auffassung weiblicher Schönheit, daß bei Lenbach oft genug der stark

betonte Zug des Menschlich-Weiblichen den Unterschied zwischen Frauen der ganzen und der halben Welt ausgleicht, während Kaulbach umgekehrt die rassigen Schönheiten des Tingeltangels, die er etwa dazwischen malte, unbewußt in eine höhere Sphäre gerückt, dem Typus der Dame genähert hat. Er sieht instinktiv in einer Erscheinung die Züge zuerst, die vornehm machen, aber doch immer spezifisch *weibliche* Züge. Auch in seinen glänzendsten Repräsentationsbildnissen hoher und höchster Damen ist nichts von jener blutlosen Hofmalerei, die sich in ersterbender Ehrfurcht scheut, zu bemerken, daß Allerhöchstdieselben nebenbei auch Menschen sind. So hat der Künstler in seinem bekannten Bildnisse der deutschen Kaiserin mit der kleinen Prinzessin Viktoria der erlauchten Frau den Ausdruck heiterer, liebenswürdiger Mütterlichkeit verliehen. Und wie psychologisch fein sind seine Bildnisse der Zarin! Auf den edlen, von Schärfe nicht ganz freien Zügen, die aristokratisch im höchsten Sinne sind — etwas, das sich bekanntlich auch bei ganz hohen Herrschaften nicht so ganz von selbst versteht! — liegt da immer ein leichter Hauch von Schwermut. Auch in dem neuesten, großen Bilde der russischen Kaiserin, das eben des Künstlers Atelier verläßt, ist dieser Zug, sehr diskret wohl und doch ergreifend, angedeutet. Uebrigens ist es nicht nur der schwere Druck der russischen Kaiserkrone, von dem jener schwermütige Schatten stammt. Er liegt kaum minder deutlich auf einem Bilde aus jener Zeit, da die Kaiserin Alexandrowna noch Prinzessin Alice von Hessen hieß. Ganz anders wieder das hier wiedergegebene schöne Porträt der geschiedenen Großherzogin von Hessen, geborenen Prinzessin von Coburg. In diesem, nicht eben regelmäßigen und doch vornehmen Antlitz kundet alles verhaltenes Leben, zurückgedämmtes Temperament, eine persönliche Besonderheit, die auch in der köstlich erfundenen Toilette, einem blauen Unterkleid mit duftigem gesticktem Ueberwurf zum Ausdruck kommt. Die phantastische Pracht des Gewandes ist auch auf einem Bildnis einer Schwester dieser Fürstin, der Frau Kronprinzessin von Rumänien, ein wichtiges Charakterisierungsmittel gewesen. Ein ander Mal hat der Künstler in einem bekannten Gruppenbild die vier Coburger Prinzessinnen wieder in der Traulichkeit des Familienkreises geschildert, in heiterem Beisammensein im Garten, Blumen suchend, windend und ordnend. Ueber den hohen Rang der jungen Damen klärt den Beschauer freilich der erste Blick auf das Bild auf. Ein neues, noch unvollendetes Werk Meister Kaulbachs vereinigt die Töchter des Herzogs von Cumberland in Lebensgröße auf einer Leinwand. Dies zeigt im Werden schon jene frische, sonnige Art, die in so vielen neueren Schöpfungen des Malers sichtbar wird. Am meisten, wie gesagt, in den Bildern seiner Gattin und seiner Töchterchen, aber auch in anderen Frauen- und Kinderbildnissen.



F. A. VON KAULBACH KNABENBILDNIS

Es ist nicht nötig, besonders daran zu erinnern, daß Frau Frieda von Kaulbach-Scotta eine Geigerin von glänzender Kunst und innigstem musikalischem Empfinden ist, die im Musikleben Münchens seit manchem Jahr eine bedeutsame Rolle spielt. Ihr Gatte hat sie als seine Muse und sein Glück in schier ungezählten Bildern verherrlicht, hier mit der Geige in der Stimmung eines weichen, wehmütigen Nocturno, dort mit der Laute, eines von jenen heiteren Chansons trällernd, die sie mit so unübertrefflicher Grazie zum Besten gibt. Dann schildert er sie wieder — in einem wundersam feintönigen Temperabild in kreisrundem Rahmen — in der vornehmen Be-



F. A. VON KAULBACH
BEATRICE



F. A. VON KAULBACH GROSSFÜRSTIN TATJANA VON RUSSLAND

geben! Und zugleich so ohne Süßlichkeit, mit so viel künstlerischer Kraft! Wer unsere Ausstellungen durchwandernd, die Augen offen hält, der mag sich wundern, wie selten ein gutes Kinderporträt zu sehen ist. Vielleicht, weil dies Genre vor allen andern den feinsinnigsten Zeichner verlangt, vielleicht aber auch, weil hiefür ganz besondere Gaben des Gemütes und des Auges nötig sind. Kaulbachs Bilder dieser Art — das eine z. B., welches die kleine Blonde in unnachahmlicher Putzigkeit vor dem Spielzeug mit den tanzenden Puppen, das andere, das die Braune mit Kirschen, Münchener Bilderbogen und Polichinell als Pendant hierzu darstellt, das Bild des goldhaarigen Mädels im weißen Hut, das nackte Kind mit der Ueberfülle von reifen Früchten — gehören bestimmt zu den besten Kinderbildnissen, die unsere ganze Kunstepoche hervorbrachte. Uebrigens hat Fritz August von Kaulbach diese Spezialität immer schon mit Glück und sicherer Kunst gepflegt, auch ehe er seine Modelle im eigenen Haus mit Vateraugen betrachten konnte. Schon aus dem Jahr 1880 besitzen wir Kinderköpfe von ihm aus der Familie des Herrn Dr. H., welche seinen neuesten an Ausdruck, wenn auch nicht an Farbenfreudigkeit, fast ebenbürtig sind. 1889 schuf er das klassische Bild der fünf Kinder Professor Pringsheims als Pierrots. Im gleichen Sinne wie seine eigenen Mädchen hat er übrigens die vier Töchterchen des Zaren in Darmstadt porträtiert, ohne allen „offiziellen" Nebensinn, bloß in heiterer Kindlichkeit und die charmanten Bilder haben ihren ständigen Ehrenplatz in der nächsten Umgebung der Zarin. Bei seinem damaligen Aufenthalt am hessischen Hofe gelang es dem Künstler einmal auch, in Abwesenheit des Großherzogs und ohne sein Wissen, dessen lebensprühendes Töchterchen zu einer Sitzung zu gewinnen und eine Pastellskizze zu entwerfen, die besonders gut glückte. Er hob das Bild in aller Stille für eine spätere Gelegenheit auf und sie bot sich leider bald genug: Wenige Wochen

haglichkeit ihres Heims, dort als glückliche Mutter ihr Jüngstes ans Herz drückend — lachend bald und bald mit einer zärtlichen Innigkeit, die fast einen Schimmer von Schmerz zeigt; dann wieder als frohe Hausfrau mit einer Schüssel Kirschen — immer voll warmblütigen Lebens, immer treffend und immer anders. Gleiche Freude am Gegenstand wie am Schaffen kennzeichnet die Bilder der Kinder, der lichtblonden Doris und der dunkelhaarigen Hedda. Mit diesen beiden lieblichen „Gegenstücken" hat das Schicksal nicht bloß dem Menschen, sondern auch dem Maler ein besonders kostbares Geschenk gemacht, indem es ihm da alles ins Haus brachte, was an kindlicher Drolerie und Frische, an Zierlichkeit und Schalkhaftigkeit nur möglich ist. Für all diese rührenden Reize hat der Maler fast noch ein schärferes Auge, als für weibliche Schönheit und in den Bildern dieser Kinder lebt sich seine Kunst mit so schöner Freiheit und Freude aus, daß man versucht ist, sie als sein Allerbestes zu bezeichnen. Die dralle, blühende Fülle der Form, die feine Komik der Linie, die solch ein echt kindliches Profil aufweist, die herzerquickende Klarheit und Reinheit des Blickes — man kann das alles unmöglich anmutiger wieder-

später war die kleine Prinzessin unter den bekannten traurigen Umständen plötzlich gestorben und der Künstler konnte dem schmerzgebeugten Vater in dem Bild seines Kindes einen Trost senden, der jenem mächtig zum Herzen sprach. Unter den Reproduktionen dieses Heftes finden sich prächtige Proben von des Malers hier gerühmter Kunst, wie das putzig liebliche Profilbild der Kleinen mit dem drolligen Stumpfnäschen, das elegante Porträt des jungen Eckstein, das an Gainsboroughs Blue Boy gemahnen mag, das nicht minder anziehende eines kleinen Fräuleins aus der großen Welt, Beatrice, und noch ein paar lachende Kinderköpfchen.

Wer die Schönheit so schön malt, zu dem kommt sie natürlich auch, um gemalt zu werden und unser Künstler ist seit langem mit Aufträgen dieser Art förmlich überhäuft. Er versteht es, wie wenige, ein Porträt so zu gestalten, daß der Besitzer Freude daran hat und das Original mit ihm, indem er, wie gesagt, mit seltener Sicherheit das Anziehende einer Erscheinung mit dem Charakteristischen zugleich zu erfassen weiß. Er versteht es ganz besonders, seinem Modell eine bezeichnende und flotte Stellung zu geben und wohl auch ein Stück Häuslichkeit, ein paar Möbel und Zierstücke um jenes in überaus geschmackvoller Weise sichtbar werden zu lassen und so den Eindruck eines vornehmen Milieu zu wecken. Mit spielender Eleganz beherrscht er jene Kunst, die nötig ist, ein Bildnis, dessen Original nicht durch Bedeutung der Persönlichkeit fesselt, nicht gleichgültig oder gar langweilig wirken zu lassen, jene Kunst, in welcher die großen englischen Bildnismaler so unerreichte Meister waren. Bald ist es die leichte, graziöse Pose, die solch ein Kaulbachsches Bildnis interessant macht, bald ihre innere Beziehung zu einer groß angedeuteten landschaftlichen Stimmung, wie er sie gerne zur Folie einer Gestalt wählt, bald ist's eine starke koloristische Note, ein pikanter Farbenklang, wie einmal ein leuchtend rotes Band zu grauem Hut. Und besitzt eine Frau schöne Hände, so sind diese für Kaulbach von vorneherein ein willkommenes Objekt für liebevolle Charakteristik. Ich wüßte überhaupt kaum einen modernen Maler, der so schöne Hände malte und zeichnete und sie so gerne sehen ließe, wie er. Weiß er doch wohl, daß die Hand das edelste Zeichen tadelloser Rasse, wie das einer feinen körperlichen Kultur bei der Frau ist, ein Ding, für das es weniger leicht ein Surrogat gibt, als für Wappen und Stammbaum! Die künstlerisch durchgebildeten Hände seiner Gattin hat er natürlich stets mit besonderer Liebe geschildert.

Ein herber Ernst kennzeichnet die Männerporträts Kaulbachs im Gegensatze zu seinen Frauenbildern. Hier liebt er die schlichteste, sachlichste Anordnung, übt er starke Zurückhaltung in der Farbe. Man kennt das bedeutende Profilbildnis seines unlängst verstorbenen Vaters Friedrich Kaulbach, das, vor etwa zwanzig Jahren gemalt, den markanten, stolzen, ein wenig düsteren Künstlerkopf so vornehm wiedergibt und kennt seine, zum Sprechen lebenstreuen Bilder Max von Pettenkofers, aus dessen knorrigem, derbgeschnittenem Gesicht so viel Geist und Güte leuchtet. Andere treffliche Porträts sind die des Klavierkünstlers Sauer, des Chirurgen



F. A. VON KAULBACH GROSSFÜRSTIN MARIA VON RUSSLAND

Prof. von Angerer. Den greisen Regenten Bayerns, zu dessen intimen Freunden und Jagdgenossen er zählt, hat Kaulbach natürlich auch schon wiederholt gemalt, im Alltagsgewand wie in der malerischen Rittertracht des Hubertusordens, ja auch in der bayerischen Generalsuniform, deren unmalbares hartes Blau er mit Raffinement durch den starken Kontrast mit einem sonnenbeleuchteten roten Teppich milderte. Auch ein Repräsentationsbild des deutschen Kaisers in Admiralsuniform hat er bekanntlich geschaffen und ein schnell hingesetztes, eminent lebendiges Pastellbildnis des Zaren, das bei der starken Abneigung, die der Beherrscher aller Reußen gegen das „Sitzen“ hatte, im Fluge erhascht werden mußte. Im Glaspalast zu München ist in diesem Sommer, 1904, neben vielen anderen vortrefflichen Bildern das charaktervolle Porträt eines Schweizer Großindustriellen zu sehen, das sicherlich Kaulbachs besten männlichen Konterfeis beizählt. Uebrigens findet sich dort auch ein weibliches Bildnis, welches in die erste Reihe seiner Werke gehört; es stellt eine schöne junge Dame in lichtem Kleide dar, die den Duft einer langstieligen Rose einzuatmen scheint, und ist überraschend breit, saftig und feintönig gemalt. Man sieht, wenn F. A. von Kaulbach die Forderungen der modernsten Schule für maßgebend erachtete, würde es ihm keine Schwierigkeit sein, auch in ihrem Kreise eine erste Rolle zu spielen.

Die vielseitigen reichen Aufgaben, welche dem Bildnismaler wurden, haben in Kaulbach die Lust, *Bilder* zu schaffen, nicht ertötet. Wie er schon hie und da das Konterfei einer schönen Frau, das ihn reizte, bildmäßig ausgestaltet und, ähnlich wie Lenbach, vielbegehrte dekorative Bildnisköpfe geschaffen hat, so gefiel es ihm auch, gefeierte Schönheiten des Tages zu verewigen. Eine Anzahl rassevoller Bilder der schönen spanischen Tänzerin Guerrero ist so entstanden und erinnert daran, daß der flotte, temperamentvolle Schöpfer der „Schützenliesel“ im Maler der großen Damen durchaus noch nicht untergegangen ist. Und noch andere Sterne am Tanzhimmel haben ihn begeistert: die anmutvollen Bewegungen der Miß Duncan hat er in mehreren Pastellen festgehalten und ebenso, ein wenig idealisierend vielleicht, ihre pikanten angelsächsischen Züge, die in einem eigenartigen Gegensatz zu ihren klassischen Bestrebungen stehen. Desgleichen hat ihn das ausdrucksvolle, nichts weniger als hübsche und doch so fesselnde Antlitz der „Traumtänzerin“ Frau Magdeleine gereizt und die schlanke Königin der Halbwelt, Cléo de Merode, bekam er ebenfalls vor die Staffelei. Zu den schon früher bekannten weiblichen Idealgestalten, in denen er Hoheit und keusche Grazie gefällig zu



F. A. VON KAULBACH WER NICHT LIEBT WEIN, WEIB, GESANG



F. A. VON KAULBACH
• • • • MUSICA • • • •



F. A. VON KAULBACH DIE TRAUMTÄNZERIN MADELEINE G.

verbinden weiß, zu den Cäcilien, Heben, Pomonen u. s. w. ist in jüngster Zeit ebenfalls noch manches prächtige Stück gekommen, so eine majestätische Muse mit roter Doppelflöte. Eine außerordentliche malerische Leistung stellt der wiedergegebene weibliche Studienkopf dar, eine Dame mit reichem braunen Haar, deren dunkler Teint in prachtvollem Zusammenklang gebracht ist mit einem grünlichen Gewand und dem Weißblau des Himmels. In drei Stunden war der prächtige Kopf nach der Natur heruntergemalt.

Auch das erzählende *Bild* und die Schöpfung rein dekorativer Werke hat der Künstler durchaus noch nicht aufgegeben; er freut sich im Gegenteil auf eine Zeit, wo er, von dringenden Bildnisaufträgen weniger gefesselt, wieder mehr in freiem Schaffen den reichen künstlerischen Gedanken Ausdruck geben kann, die in ihm nach Gestaltung drängen. In seiner Münchener Werkstatt fällt eine ganze Reihe dekorativer Entwürfe von großer Pracht und Fülle der Komposition auf, malerische Skizzen für Gobelins — unser Reichstagsbau in Berlin sollte Wandteppiche nach Kaulbachs Entwürfen erhalten — für Wandfüllungen und Friese aller Art. Diese gestaltenreichen Kompositionen sind sehr bezeichnend für Kaulbachs Art wegen der Ruhe und feinen Harmonie, welche sie bei allem Reichtum von Form und Farbe adelt. Kein Zuviel an Kolorit und keines an Bewegung; Monumentalität ohne jeden Bombast! Das eigentliche Genrebild kleineren Formats ist ebenfalls noch nicht ganz vom Arbeitsprogramm des Künstlers verschwunden, wenn man auch wohl sagen darf, daß seine reife Kunst in größeren Formaten und dem breiten Strich, den diese gestatten, schöner und fruchtbarer sich auslebt. In der behaglichen Werkstatt, die er sich in der Stille seines ländlichen Sommeridylls zu Ohlstadt bei Murnau eingerichtet hat, harrt u. a. noch die seinerzeit unvollendet gebliebene erste Version des Dresdener „Maientags“ der letzten ausführenden Hand und rückt stückweise langsam der Fertigstellung entgegen. Hin und wieder einmal, leider nur ganz gelegentlich und im Freundeskreise, kommt auch der Karikaturist Kaulbach noch zu seinem Rechte. Leider, wie gesagt, nur ganz gelegentlich!



F. A. VON KAULBACH RÖMERIN

Denn des Künstlers schlagender Humor, seine Virtuosität, mit wenigen Strichen unfehlbar zu charakterisieren, wären groß genug, ihm schon für sich allein einen großen Ruf zu sichern. Und nun gar heute, wo man einsehen gelernt hat, was für eine ernste künstlerische Sache die heitere Uebung der Karikatur sein kann, wenn eine geniale Hand sie betreibt!



F. A. VON KAULBACH CLÉO DE MERODE

GEDANKEN ÜBER KUNST

Die Natur enthält an Form und Farbe die Elemente aller Bilder, so wie die Klaviatur die Noten aller Musik.

Aber der Künstler ist dazu geboren, diese Elemente auszulesen und zu wählen und wissend zusammenzustellen, damit das Ergebnis schön sei — so wie der Musiker seine Noten sammelt und seine Akkorde formt, bis er aus dem Chaos glorreiche Harmonien schafft.

Daß die Natur immer recht hat, ist eine Behauptung, die künstlerisch ebenso unwahr ist, wie man ihre Wahrheit allgemein als bewiesen hinnimmt. Die Natur hat sehr selten recht, so selten sogar, daß man beinahe sagen kann, sie habe gewöhnlich unrecht: das heißt, der Zustand der Dinge, der die Vollkommenheit der Harmonie erzeugen soll, ist selten und durchaus nicht gewöhnlich. James Mc. Neill Whistler

JAMES A. Mc NEILL WHISTLER

von E. W. Bredt

Whistler's Persönlichkeit ist uns noch immer fremd und die Häufigkeit der Frage, ob Whistler Engländer oder Amerikaner, beweist, wie wenig geschärft der Blick für das Nationale in seiner Kunst bei uns ist.

Whistlers Kunst hat für uns tatsächlich etwas Mystisches, wie alles Bedeutende, das uns noch fremd. Wir brauchen uns dessen nicht so zu schämen wie die Iren und Engländer und Amerikaner, die mehr Pflicht als Recht gehabt hätten, sich um dieses Malers Werke zu kümmern.

Whistler war von Geburt Amerikaner — er ist 1834 in Lowell in Massachusetts geboren — seine Familie ist väterlicherseits von irisch-englischer Abkunft — den stolzen irischen Namen Mc Neill entlehnte er seiner Mutter, einer geborenen Irländerin.

Whistler selbst nannte seinen Großvater den alten Fortkommandanten, den Gründer Chicagos, und von ihm und seinem Vater, einem Ingenieur-Major, der sich in Rußland wie in Amerika gleich heimisch fühlte, erbte er das Nüchterne und Klare, die freie, resolute, wagende Pionier- und Kämpfernatur.

Whistler war persönlich nicht leicht zu nehmen und zu verstehen. Aus Familienstolz und angeborener Schalkheit neigte er sehr dazu, alles Persönliche zu mystifizieren, gern anderen Rätsel aufzugeben. Manche sollten in ihm nur einen Poseur sehen, viele verletzte er durch seine autokratische Willkür und Streitlust.

Es ist gut, daß uns sein Freund und Landsmann Eddy „Erinnerungen an Whistler“ aufgezeichnet hat — und wer sich den Zutritt zu des Künstlers Einsamkeit nicht recht sehr erschweren will, muß dieses Buch lesen.

Schulmeisterei und Leben sind auch bei diesem Künstler im Widerspruch. — Als Schüler der Militärakademie von Westpoint war sein Debüt herzlich schlecht. In Rechnen und Chemie fiel er durch, die „1“ im Zeichnen nützte ihm nichts. Auch für den Bureaudienst paßte er nicht — denn von einer Verpflichtung an bestimmte Zeiten und Stunden wollte er sein Lebenlang nichts wissen.

Whistler war als Künstler ein heimatloser Kosmopolit und wie die Familie Whistler von Generation zu Generation sich mehr von der Heimat England entfernt, so schien besonders England die Treulosigkeit der Familie an deren größtem Sohne vergelten zu wollen: zwei Stolze, die nichts voneinander wissen wollten.



F. A. VON KAULBACH
BILDNIS FRÄULEIN v. F.

Aber heftiger als England und Frankreich klagte er Amerika an. Er begriff nicht, daß sein Vaterland am wenigsten von ihm wissen wollte, daß er zu allerletzt im Vaterlande angesehen wurde.

Die Glasgower erkannten am frühesten in Whistler ihren Meister, der seinerseits als einzigen Maler Englands nicht etwa TURNER sondern HOGARTH gelten ließ. — Von Frankreich als seiner Lehrerin wollte Whistler, ein Schüler Gleyres, entschieden nichts wissen. Tatsächlich wendete er sich von Frankreich als einer der ersten ab und fand im Osten ein Neues. — Er, der Amerikaner, zeigte zuerst den Franzosen Bilder in Farbe und Linie, wie sie deren doch so bewegliche Phantasie nie zuvor geahnt. Er blieb völlig unbeeinflußt vom Impressionismus, der gerade zur Zeit seines höchsten Schaffens ganz Paris wie eine neue Botschaft ergriff. Sein Impressionismus war älter, aristokratischer und wahrer, er war unabhängig von Pinselbreite und Farbenauftrag. Es ist gut, hierüber Verschiedenes von Eddy zu hören, jetzt, wo noch immer in Deutschland eine Gruppe von Nachtretern jener Pariser Impressionisten mit aller Macht sich das Ansehen von Vorkämpfern und kraftvollen, originalen Persönlichkeiten geben will.



F. A. VON KAULBACH ZAR NIKOLAUS II.

Er lernte von Chinas Porzellanen und studierte das Gute der japanischen Malerei Dezennien bevor andere Maler hierin Meisterwerke sahen. Aber er lernte auch von Velasquez und Rubens und den Italienern. Gerade deren Farbenbehandlung beschäftigte ihn ernstlich und ganz unabhängig von dem Geschmack und den technischen und künstlerischen Rezepten gleichzeitiger Cliquen und Größen, strebte er, der alten Meister Farben und Farbenbehandlungen zu entdecken.

Sein Gemälde von 1865 „Die Prinzessin aus dem Lande des Porzellans“ — mehr eine Studie in Farben als in Linien — bedeutet den ersten wichtigen Schritt auf dem Wege, Farbenharmonien zu geben, bei denen alles der Komposition der Farben untergeordnet ist. Dies Bild bezeichnet Whistlers Meisterwerk insofern als er durch dieses als ein Selbständiger, als ein Neuer hervortrat.

Aber Whistlers „Mädchen in Weiß“ wurde vom „Salon“ zurückgewiesen — der Künstler siedelte bald darauf nach London-Chelsea über. Eddy weiß viel über des Künstlers Verkehr dort mit Carlyle, Rossetti, Eliot zu erzählen. Von Whistlers Verehrung und Verständnis für den vierzig Jahre älteren Carlyle redet überdies des Künstlers Porträt von Carlyle genug — wie bezeichnend ist die Geschichte dieses Bildes für das Urteil der Menge überall. Nach Carlyles Tod wollte es ein Glasgower patriotisches Komitee ankaufen. Der Preis war gering. Aber die Glasgower konnten leicht des Toten Größe nun anerkennen — indes des lebenden Künstlers Größe, das Porträt als Denkmal für einen Großen von einem Großen gleichzeitig zu bewerten, vermochten sie nicht. Der also mißachtete Künstler steigerte nun den Preis. Erst 1891 wurde es erworben — und nun hängt es in der Galerie von Glasgow so schlecht, daß es auch jetzt noch in seinem Werte nicht rein genossen werden kann.

Gewiß, Whistlers Bilder gut zu hängen ist besonders schwierig, immer werden sie anspruchsvoll an Platz, abweisend gegen die Umgebung auftreten. Was wir von des Künstlers Atelier, von seiner Art und Zeit zu malen, was uns von seiner Kunst, die eigenen Bilder Anderen zu zeigen, gesagt wird, sollte deshalb endlich besser berücksichtigt werden.

Whistler zeigte nie zwei seiner Bilder nebeneinander. Das Licht seines Ateliers war so abgeblendet, daß der Raum eher



F. A. VON KAULBACH
KINDERBILDNIS

Aber heftiger als England und Frankreich klagte er Amerika an. Er begriff nicht, daß sein Vaterland am wenigsten von ihm wissen wollte, daß er zu allerletzt im Vaterlande angesehen wurde.

Die Glasgower erkannten am frühesten in Whistler ihren Meister, der seinerseits als einzigen Maler Englands nicht etwa TURNER sondern HOGARTH gelten ließ. — Von Frankreich als seiner Lehrerin wollte Whistler, ein Schüler Gleyres, entschieden nichts [illegible] Tatsächlich wendete er sich von F[illegible] [illegible] ein Neues. [illegible] erst den Fra[illegible] [illegible]

Er lernte von [illegible] und studierte [illegible] Dezennien [illegible] werke [illegible] Velasquez [illegible] Gerade [illegible] [illegible]



F. A. VON KAULBACH [illegible]



dunkel als zu hell erschien. Der Ton aller Stoffe und Vorhänge sollte sich in dem des Raumes verlieren. Künstliche Beleuchtung fand Whistler geschmacklos. In Galerien hielt er ein bräunliches Silbergrau, seiner anspruchslosen Neutralität wegen, für das Beste als Hintergrund seiner Bilder.

Whistler malte am liebsten zur Zeit der Dämmerung, was zum guten Teile die Poesie in seinen Bildern erklärt, von der bei harter Beleuchtung viel verloren gehen muß.

„Und wenn des Abends Nebel den Fluß poetisch wie mit einem Schleier umhüllen und die trostlosen Bauten sich in der trüben Luft verlieren, wenn die hohen Kamine sich in Kampanile wandeln und die Warenhäuser in Paläste der Nacht — und wenn dann wie im Märchenland eine hängende Stadt sich vor uns aufbaut, gerade dann eilt der Wegtrapper heim, der Arbeiter und der Gelehrte und die Vergnügungsbummler hören auf zu denken, wie sie aufgehört haben zu sehen. Die Natur, die wieder einmal ihre Harmonien angestimmt, singt ihr köstliches Lied dem Künstler allein, ihrem Sohn und Meister, ihrem Sohn, den sie so liebt, ihrem Meister, der sie so versteht."



F. A. VON KAULBACH BILDNIS

Diese Stimmungen und Reflexionen beherrschen Whistler beim Malen, sie geben den Schlüssel zur Kunst, seine Bilder zu würdigen und würdig aufzuhängen. Aber so Wenige Natur und Kunst der Dämmerung kennen, so selten werden Whistlers Bilder den Raum finden, der zu ihnen gehört.

Ueberdies wird dem Verständnis für Whistlers Bilder häufig genug entgegenstehen, daß der Maler der Dämmerung nicht Naturalist oder Realist sein, sondern nur Farbenharmonien erreichen und reich genug wiedergeben wollte. „Der Imitator ist ein armes Geschöpf. Wenn der Maler, der nur den Baum, die Blume, die Dinge so malt, wie sie vor ihm gerade sind, ein Künstler wäre, so wäre der Photograph der König der Künstler. Der Künstler hat ein Mehr zu leisten — im ganzen, in der Komposition hat er die Blume nur als Farbenschlüssel zu behandeln — nicht als Modell."

Whistler hat vielerlei und mit glänzendem Geschick über seine Anschauungen über Kunst und Künstler, über seine Kunst und das Publikum veröffentlicht.

Für uns Genießende ist das von großem Vorteil — ihm selbst hat es entschieden sehr geschadet. Whistlers Verhältnis zum Publikum ist ein eigenes, interessantes Kapitel — eine Sammlung von Epigrammen voller Witz und Paradoxen zur großen Geschichte der tragischen Aufgabe aller Einzelnen, ein tragikomisches Kapitel über der Menge „Intellekt" und Schwerfälligkeit.

Seine „Zehn-Uhr-Vorlesung" (deutsch kürzlich bei Heitz in Straßburg erschienen) ist eine köstliche — leider nur zu wahre



F. A. VON KAULBACH
BILDNIS FRÄULEIN G.

Kritik vieler Kunstkritiker. Aber diese Vorlesung, von dem schon berühmt gewordenen Künstler gehalten, schadete doch ihm nichts. — Bitterbös aber wirkte sein Katalog zu einer Ausstellung seiner meist schon in Privatbesitz befindlichen Bilder im Jahre 1892. Im Katalog druckte er unter jeder Nummer die „Preßstimmen“ ab, die sich zu dem betreffenden Werke geäußert hatten. Das Ganze, den Katalog nannte er „Des Volkes Stimme“. Da wurden viele beschämt und an den Pranger gestellt und wenn auch die beleidigte Presse diese Erinnerungen nicht günstig und friedliebend aufnahm, Whistler hat doch ein probates Mittel der Gegenkritik gefunden. Er zeigte der Menge in scharfem Spiegel, der nichts entstellte, noch einmal das, was unberufene Kritiker in Vexierspiegeln schlechtester Art als Whistler'sche Kunst, gesehen. Es ist bedauerlich, aber verständlich, daß eine so wählerische und anspruchsvolle Natur wie Whistler sich so viele Feinde machte, aber daß er trotz seines witzigen Buches „Die nette Kunst sich Feinde zu machen“ doch der Sieghafte blieb, räumt seiner Kunst des Malens eine erste Stelle ein.

Eines Ruskins Ruhm wird dadurch beeinträchtigt, daß er ein Feind Whistlerscher Kunst war — aber Whistlers Energie und Ruhm wird durch seine Kunst, sich Feinde zu machen, nicht geschmälert. Whistler war auch als Schriftsteller und Verteidiger seiner Rechte ein vordringender Geist von bewußter Herrschermacht.

Die Selbständigkeit des Malers Whistler braucht nicht erst verfochten zu werden, aber es ist bezeichnend, daß der Künstler, wie sein Biograph, so oft auf die nationale Zugehörigkeit zu sprechen kommt. Whistler war als Mensch so unenglisch wie möglich, er war ganz Amerikaner und fühlte sich stolz als der Sohn einer großen Rasse.

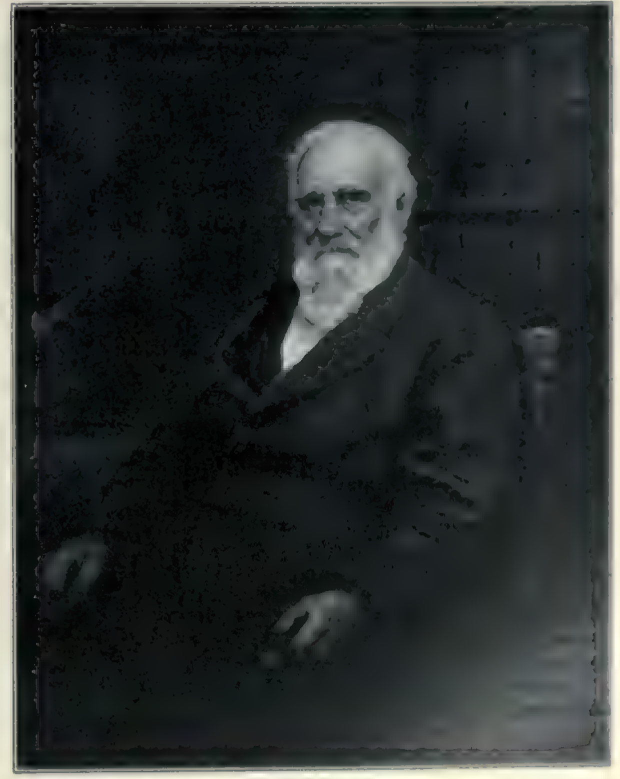
Uns Kontinentalen mag ja manches in Whistlers Kunst — bei vorläufiger Betrachtung — kosmopolitisch erscheinen, schließlich werden auch wir in ihm den ganzen und großen Künstler Amerikas würdigen lernen, mit dem die neue Kunstgeschichte Amerikas beginnt.

FRANÇOIS MILLET

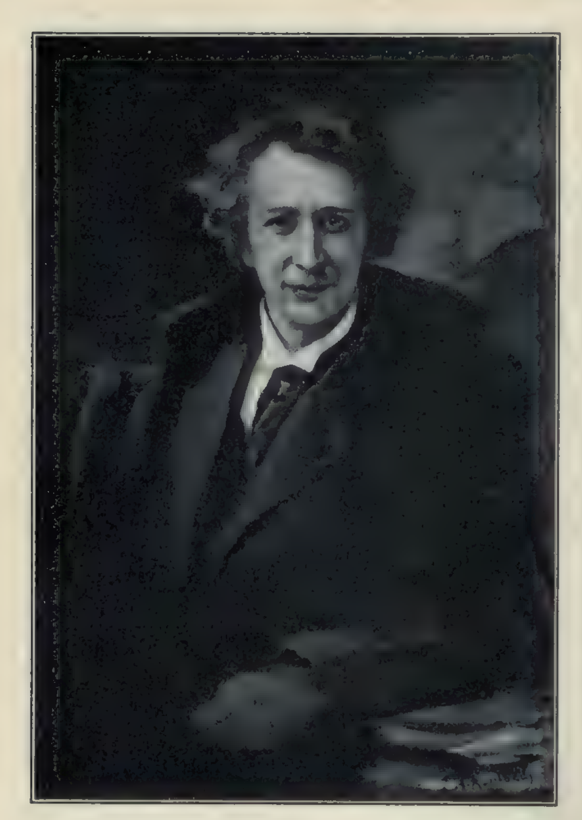
SEIN LEBEN UND SEINE BRIEFE

»C'est le côté humain qui me touche le plus en art, et si je pouvais faire ce que je voudrais, ou tout au moins le tenter, je ne ferais rien qui ne fut le resultat d'une impression reçue par l'aspect de la nature, soit en paysages, soit en figures. ‚Tu mangeras ton pain à la sueur de ton front.' Est-ce là ce travail gai, folâtre, auquel certaines gens voudraient nous faire croire? C'est cependant là que se trouve pour moi la vraie humanité, la grande poésie.«

Nichts und niemand hat wohl Deutschlands Meinung von der Leichtfertigkeit französischer Kunst so gründlich korrigiert als des Bauernmalers MILLET's Werk. Und das liegt sicherlich nicht an der Technik, nicht so an irgend welchen äußerlichen Charakteristiken Milletscher Kunst, sondern an ihrem tiefen Gehalt. Millet ist einer jener zeit- und landlosen Künstler, vor deren Werken es erst eines gewissen Erinnerungszwanges bedarf, um sich ganz bewußt zu werden, welcher Zeitspanne sein Wirken, welchem Lande seine ganze Liebe, sein ganzes Leben gewidmet war. Fällt Millets Leben wirklich in jene Zeit, die man etwa mit des großen Napoleons Sturz und des kleinen entthronten Napoleons Ende zu Chiselhurst begrenzen könnte? So revolutionär auch Millets künstlerische Erfassung von Land und Leuten für seine Zeit war, sein Werk ist nicht so wie das manches Kleineren in Künstlerkreisen diskutiert worden, er hat keine Schule gemacht und gar nicht konnte sein Werk verspäteten Künstlercliquen als Richtschnur gelten. Sein Werk ist unnachahmlich, wie eine starke Seele. So konnte er



F. A. VON KAULBACH MAX VON PETTENKOFER



F. A. VON KAULBACH EMIL SAUER

auf der weitschauenden Küste von Gruchy, alle die Personen und noch mehr die große Natur und die patriarchalischen Anschauungen, alles was auf des jungen Künstlers Psyche von unvergeßlichem Eindruck war, schildert uns Julia Cartwright mit großer Feinfühligkeit. Und glänzend, aber nicht im gemeinen rhetorischen Sinne, ist auch jenes ergreifende Kapitel geschrieben, das von des Künstlers Ruhm erzählt, der so rasch gewachsen, als die langsam sich aufrankenden Rosen noch kaum des Künstlers Grab in Barbizon schmückten.

Der reiche Inhalt dieser meisterlichen Biographie, in der wir durch eine sehr große Zahl Milletscher Briefe gleichzeitig ein autobiographisches Werk erhalten haben, möge hier so anzugeben versucht werden, daß gleichzeitig der Verfasserin warmherzige und überzeugende Darstellung etwa zu erkennen ist.

Millet, eines Bauern Enkel, eines Bauern Sohn, wuchs bis zum Jüngling heran ohne den Wunsch, eine andere Existenz zu führen als die, zu welcher er geboren und erzogen. Aber die Eindrücke, die er empfing und die er in sich aufnahm, waren groß und ernst, und sie haben nichts gemein mit eines Ackerers Jugend, der im engen Tal nichts von der Welt Größe fühlt und nicht einmal die Last der Alltäglichkeit empfindet.

Millet war anders — früh wurde bemerkt, wie er anders als andere Knaben war. Das gewaltige Meer war wohl sein mächtigster Erzieher. Das Meer und der Himmel war ihm wie eine Welt voll Wunder und Geheimnisse und als Knabe schon fand er in den Werken der großen Dichter — im Virgil, in der Bibel ›gigantische Monumente‹. Der Knabe las viel und alles regte ihn zum Nachdenken so an, daß der gute Abbé von Gruchy ihm wohl

glücklicherweise nicht solch Unheil und Verworrenheit anrichten, wie das Werk des technisch größeren Manet. Aber Manets Kunst gab etwas äußerlich Neues — Millet war Revolutionär vom Herzen heraus. Daß nicht das ›Andersmachen‹ die Persönlichkeit ausmacht, sondern das ›Anderssein‹, haben wir durch unsere großen Ausstellungen vergessen. Was eine innere, wahrhaftige Persönlichkeit ausmacht, zeigt uns Millets Leben und Werk. — Es ist wohl kein Zufall, daß Millets Werk, das was die Allgemeinheit also anging, dem Künstler immer Unglück brachte — aber persönlich, dem Menschen Millet hat es, trotz allem und großem Mißgeschick nie an Glück gefehlt — es waren immer einzelne — es waren die, die ihn wirklich kennen gelernt, die ihm das Glück brachten.

Eines solchen Künstlers Leben kennen zu lernen muß Genuß sein, und um so mehr Genuß, je mehr des Künstlers eigenes Empfinden und Wollen zum Worte kommt.

Julia Cartwright danken wir eine Biographie Millets,*) die vielleicht aus mehr als einem Grunde neben die Autobiographie Ludwig Richters zu stellen ist, zumal die Uebersetzung von Clara Schroeder das Werk zu einem deutschen gemacht hat. Julia Cartwright erzählt uns Millets Leben von der Wiege bis zum Grabe, ja Millets väterliches Haus,



F. A. VON KAULBACH BILDNIS DORIS K.

*) Jean François Millet. Sein Leben und seine Werke (His life and letters) von Julia Cartwright. (Mrs. Henry Ady.) Aus d. Englischen übersetzt von Clara Schroeder. Einzig autorisierte Ausgabe. Leipzig 1903. Herm. Seemann Nachfolger. (12 Mark)



F. A. VON KAULBACH
•• EINE MUTTER ••



F. A. VON KAULBACH KINDERBILDNIS

voraussagen durfte, sein Herz werde ihm viel Schmerzen bereiten. Aber die Umgebung, in der er aufwuchs, war keineswegs eine drückende. Diese schlichten Bauern trugen die Beschwerden und die Einförmigkeit ihres täglichen Loses ohne Murren und gingen dem Tode so ruhig entgegen wie der Arbeit. Der Sinn für Unabhängigkeit und für ehrlichen Stolz, ihre patriarchalische Einfachheit und nicht zuletzt die Größe der religiösen Anschauungen gab diesem Landleben einen ursprünglichen Reiz. — Millet vergaß nie die Erinnerung an seine Jugend. »Als er im Sterben lag umschwebte ihn die Vision seiner heimatlichen grünen Felder, und eines seiner letzten Bilder, welches er malte, war das der alten Kirche in Greville, mit den Kreuzen auf den Gräbern seiner Väter unter den hohen Pappelbäumen und dahinter die blaue See.«

Und das war wohl eine Erinnerung gleichzeitig an jene Tage seiner Kindheit und die ersten Versuche zu seiner großen Dichtung: Vom Fenster seines Vaterhauses aus zeichnete er die Gärten und die Zäune und die Felder mit dem Vieh und dem weiten Horizont der See und des Himmels. — Mit 18 Jahren etwa war sein Wunsch, den er als fünfjähriges Kind ausgesprochen, »Ich möchte Bilder von Menschen machen,« reif geworden. Sein Vater brachte ihn nach Cherbourg zu einem Schüler Davids, dann nach dem Tode seines Vaters ging er zu Langlois, der unter Gros studiert hatte.

Ueber die künstlerischen Studien Millets in dieser Zeit berichtet nun Cartwright viel Interessantes, aber es ist ein großer Vorzug ihrer Biographie, daß sie uns auch erzählt, in welche Dichter der eifrig lesende Maler nach des Tages Studien sich vertiefte, denn gerade das Schwergewicht der Milletschen Psyche zeigt sich früh in des Künstlers dichterischer Lektüre an.

Mit 22 Jahren im Januar 1837 kam Millet nach Paris. Der zarte, träumerische Jüngling fühlte sich dort anfangs sehr unglücklich und verwirrt. Tiefe, nachdenkliche Naturen mag wohl immer zunächst das Treiben der Großstadt mit seinen starken Kontrasten von Pracht und Elend, der Kontrast auch des stillen Innenlebens mit der scheinbar zwecklosen Hast da draußen melancholisch stimmen. — Wie mußte sich nun erst der unpraktische junge Millet nach seiner stillen Heimat sehnen. Denn er war ohne jede Kenntnis wie es in der Welt zugeht. Außerdem war er stolz und sensitiv bis zum Uebermaß. »Vor jedem Verkehr mit Fremden schreckte er zurück, er hatte einen Abscheu davor, gönnerhaft behandelt zu werden und war so scheu und linkisch, daß er es nicht wagte, auf der Straße nach dem Wege zu fragen, aus Angst ausgelacht zu werden.«

Sein Abscheu vor Paris wurde bald durch kleine Widerwärtigkeiten so verstärkt, daß er die 90 Meilen nach Hause wandern und seiner Familie erklären wollte: »Hier bin ich, ich habe das Malen aufgegeben.«

Aber die Bewunderung einer Reihe von Meisterwerken der Malerei hielt ihn zurück: die Porträts Murillos — die Primitiven — ganz besonders aber Michelangelo. In ihm erkannte er sofort den Führer und Meister, den er suchte, dessen Geist ihn bis an das Ende seiner Tage umgab.

Auch in Paris fand Millet bald einige Freunde — auch hier hatte er bei den wenigen, die ihm persönlich näher kamen, Glück. — Er trat in das Atelier Delaroches ein. Bald fehlte ihm das Honorar. Er blieb aus. Aber Delaroche lud ihn zu einer Aussprache ein und sagte ihm, daß er ihn ungern misse, er solle nur trotzdem kommen: »Es macht mir Freude, Ihre Arbeiten zu sehen, Sie gleichen den andern so wenig. Und dann möchte ich noch mit Ihnen über eine Arbeit sprechen, bei welcher Sie mir raten können.« — Und doch gab ihm Delaroche nicht den Rompreis. Das trennte die beiden Künstler für immer. Millet arbeitete nun noch fleißig in der Modellakademie von Suisse und Boudin und mit seinem Freunde Marolle, der Millets starken Geist und die Unabhängigkeit seines Charakters bewunderte, bezog er ein kleines Atelier,



F. A. VON KAULBACH ISADORA DUNCAN



F. A. VON KAULBACH KIRSCHEN

wo er Porträts kleiner Leute oder kleine Pastelle in der Art Bouchers und Watteaus malte, nur um das Geld für sein karges Dasein zu verdienen. Dem praktischeren Marolle war er also gefolgt, aber ohne des Freundes Bemühen hätte er auch diese kleinen Dinge nicht einmal für 5—6 Franken an den Mann gebracht.

Das Los Millets blieb noch lange das gleiche. Als die Klassizisten herrschten, war es natürlich, daß die Bilder eines Rousseau, Delacroix, Corot — und gar des jungen Millet unterdrückt oder zurückgewiesen wurden. Er wollte in Cherbourg bleiben, aber er hatte mit dem Porträt des Bürgermeisters nur einen Mißerfolg. Er ging nach Paris zurück, aber nicht mehr allein, sondern mit seiner jungen, zarten Frau — deren zerbrechlicher und feiner Körper, den Beschwerden eines ringenden Künstlerdaseins nicht gewachsen, langsam dahinwelkte. ›Das Leben war ein täglicher Kampf ums Brot‹, sagte er später zu Sensier, der ihn mit Diaz bekannt machte. Diaz war voll von Bewunderung für diesen unbekannten Künstler, er wollte ihm helfen. Aber als er endlich des Künstlers Adresse erfahren, wurde ihm ein trauriger Bescheid: ›Zwei Personen hätten hier in einer kleinen Wohnung gelebt. Die Frau wäre gestorben, der Mann wäre fortgezogen, niemand wüßte wohin.‹

Millets zweite Heirat, zu der er sich nach 18 Monaten entschloß, fing mit künstlerischen Triumphen an, sein Aufenthalt in Havre 1845 war sogar ein Glanzpunkt seines Lebens. Und wenn das Glück ihn auch bald wieder verließ, so leitete es doch trefflich die 30 Jahre ein, während welcher Katharine Lemaire seine treue Lebensgefährtin blieb.

In den folgenden Kapiteln von Julia Cartwrights schönem Buche wird des Künstlers Entwicklungsgang, wie und was er malte, wie ihn immer wieder rheumatische Leiden nicht zur Arbeit kommen ließen — wie dann, während ganz Paris von Millets Bildern im Salon 1848 (Der Kornschwinger) sprach, Millet mit seiner Frau völlig brotlos war, bis ihm Rollin, der Minister des Innern, eine Unterstützung sandte und ihm durch Ankauf des ›Kornschwingers‹ neue Hoffnung, neuen Arbeitsmut brachte. Aber

immer wieder kehrt die Not bei ihm ein. »Einige der kostbaren Bleistiftskizzen, die jetzt mit Hunderten bezahlt würden, wurden zum Preise von 1—5 Franken verkauft, und vier prachtvolle Porträts von Diaz, Victor Dupré, von dem Bildhauer Vechte und dem Künstler Barye kaufte ein Händler für 20 Franken.

Da erhält er vom Minister für das bestellte Bild 1100 Franken und gleich macht er sich auf und sucht mit seinem Freunde jenes Dorf auf, von dessen schöner Lage im Walde von Fontainebleau er so viel gehört, von dem er aber nur noch wußte, daß der Name auf »zon« endigt. Millet war überglücklich, wie er in Barbizon das Stück Erde gefunden, das ihm bei seiner Nähe von Paris so gefiel, daß er hier blieb bis an sein Lebensende.

Als Millet sich in Barbizon ansiedelte, war die schwerste Zeit seines Lebens vorbei. Sorge und Leid blieb ihm zwar immer noch genug, aber er hatte sich nun selbst gefunden, er wurde gesucht von Herren aus aller Welt, insbesondere von Amerikanern, und hier schloß er mit Rousseau die engste Freundschaft seines Lebens.

Barbizon war damals noch völlig ländlich. Die Schafhirten waren noch nachts auf den Feldern, wo sie ihre Herden hüteten, der Sämann säte noch selbst, die Aehrensammler folgten den Spuren der Schnitter.

Als Millet hier die Arbeiter graben und pflügen sah, die Frauen jäten und Kartoffeln ausnehmen, als er sah, wie das Mädchen strickend ihre Herde in den Stall zurückbringt, da fühlte er sich wieder zu Hause. Er zog Holzschuhe an, brachte einen alten Strohhut, ein rotes Schifferhemd hervor und wurde wieder ein Bauer.

Das war aber keine Maskerade, es war nicht einmal bloß die herzliche Freude an dem malerischen Anblick oder der Heimat süßes Erinnern. Millet ging auf in der Größe der ländlichen Welt und das hohe Lied von des Bauern uralt gleichem Wirken, das wir ihm danken, konnte nur er konzipieren, der sich selbst Bauer fühlte.

Gerade aus dieser Zeit haben wir viele Briefe Millets an seinen Freund Sensier. So läßt sich die Art seines Schaffens, sein stetes Zurückgreifen auf nun neu erweckte Eindrücke aus den Tagen seiner Jugend in Gruchy treuer verfolgen, als etwa aus einem Tagebuch, wie es der mehr kritische und reflektierende Delacroix geführt. Dieser Teil der Cartwrightschen Biographie ist voll des merkenswertesten kunstgeschichtlichen Materials. Es sind ganz köstliche Briefe und Aeußerungen Millets uns hier mitgeteilt, kostbar deshalb, weil sie für jeden genußreich, der in eines großen Menschen Seele zu lesen weiß. — Der kaiserliche Hof freilich sah damals (1855) in Millet einen gefährlichen Sozialisten, der die Bauernmotive wähle aus politischen Gründen. Millet aber waren die sozialistischen Lehren und alle revolutionären Prinzipien verhaßt: »Mein Programm ist Arbeit. Das ist die natürliche Bestimmung der Menschheit. Seit Jahrhunderten steht geschrieben: Im Schweiße deines Angesichts sollst du dein Brot essen. Das Geschick des Menschen ist unwandelbar. Was uns zu tun bleibt, ist die Aufgabe, täglich unserm Beruf zu folgen, mit dem



F. A. VON KAULBACH GROSSFÜRSTIN ANASTASIA VON RUSSLAND

Bemühen des Fortschritts und so durch Ueberlegenheit und Gewissenhaftigkeit einer den andern zu überflügeln. Das ist für mich der einzige Weg. Alles andere ist ein Traum oder ein Lotteriespiel.«

Millet war allerdings kein Maler für Napoleons Kaiserreich und auch heute sind wohl die geringsten Künstler am geeignetsten zur Glorifikation jener gemachten Ereignisse, die schon gedacht sind als Illustrationen zur Größe der Zeit.

Manches herrliche Bild — z. B. Les Glaneuses — brachte Millet nur unter großen oder zwischen heftigen Kopfschmerzen zu Ende und die feindselige Kritik beeinflußte den Erfolg seines Schaffens aufs schändlichste. Mit Mühe war für die »Aehrenleserinnen« ein Käufer zu finden, der 2000 Francs bezahlte, und für den »Angelus«, Millets gewaltigstes und wohl das religiöseste Bild des Jahrhunderts bekam er endlich 2500 Francs. Jenes Bild trug 1889 dem Besitzer 300000 Franken ein und wie dieses Bild auf jener denkwürdigen Auktion nach Millets Tode den Preis von 640000 Francs erzielte, erzählt Cartwright in packender und ergreifender Weise im letzten Teile des Buches.

Sensier, Millets Freund und erster Biograph, dürfte wohl Millets Lebensbild in zu düsteren Farben gemalt haben. Millets Gattin fand in dieser Biographie zu wenig von der Klarheit und Heiterkeit in Millets Natur. Julia Cartwright aber gibt uns auch hin und wieder gar wohltuende Einblicke in jene fröhlichen Tage und Stimmungen, die den ernsten Meister für vieles Leid entschädigten. Aber das kann kein Biograph Millets wegleugnen, daß des Künstlers Leben ein beständiger Kampf mit Schmerzen und Sorgen war. Manch kurzer Brief ist dem ähnlich — ist dem an Inhalt fast ganz gleich, den er einmal an Sensier schrieb: »Kopfschmerzen, nichts als Kopfschmerzen! Sage mir, wie meine Bitte um einen Vorschuß vom Minister aufgenommen ist, denn ich bin wie der Psalmist genötigt, auszuschauen unde veniet auxilium mihi . . . .« — So etwa erst im letzten Jahrzehnt seines Lebens brauchte er sich nicht mehr um den Verkauf seiner Arbeiten zu sorgen. Von allen Seiten strömten die Aufträge zu, er brauchte nur seine Preise zu bestimmen. Für seine großen Bilder pflegte er 4—5000 Francs zu bekommen und für seine Zeich-



F. A. VON KAULBACH — DIE TÄNZERIN GUERERO



F. A. VON KAULBACH STUDIE

nungen einige Hundert. Wohl mancher andere Künstler, aber kleinere Charakter, hätte sich nun verkauft. Aber Millet wies jedes Opfer seiner Freiheit auch für die glänzendsten Aussichten zurück. Je älter er wurde, um so weniger befriedigten ihn seine Leistungen und immer ernster strebte er nach größerer Einfachheit und Ausdrucksfähigkeit. Er liebte es, bei seiner Arbeit zu verweilen, seine Bilder um sich zu haben und sie wieder vornehmen können.

Millet starb am 20. Januar 1875. ›Es war ein kalter, nebliger Tag, der Regen fiel, als man ihn an Rousseaus Seite zur ewigen Ruhe bettete. Keine bessere Ruhestätte konnte ihm werden, als diese stille Ecke an der alten Kirche, die er so oft gemalt, wo der Klang des ‚Angelus‘ durch jeden Windhauch tönt.‹

Nun aber kam mit der Teilnahme, mit der seine Witwe überschüttet wurde, die bittere Erkenntnis, daß der Maler bei Lebzeiten nicht genügende Anerkennung gefunden.

* * *

Wenig war in diesen Zeilen, die dem großen Inhalt des Cartwrightschen Buches folgen, von Millets malerischer Technik, wenig war von seinen vielen Bildern hier die Rede. Nicht ohne Absicht und wohl nicht mit Unrecht, obwohl man in dem Buche vielleicht über jedes Bild Millets eine authentische Notiz finden wird. Denn nicht Das machte Millet groß, daß er Bauern malte, sondern daß er in der einfachsten Natur, im Leben der einfachsten Menschen eine Größe empfand und wiederzugeben vermochte, wie keiner vor ihm: ›On peut partir de tous les points pour arriver au sublime, et tout est propre à l'exprimer, si on a une assez haute visée.‹ Auf einem Blatt Millets, über dem Kopf eines Mädchens lesen wir die berühmten Worte: ›Il faut pouvoir faire servir le trivial à l'expression du sublime. C'est là la vraie force.‹

In Millets Bildern ist eine Religiosität, die über allen Religionen ist. Aber wenn er der religiöseste Maler der neuen Zeit genannt worden, nicht etwa wegen seiner wenigen Madonnen und Heiligen, sondern seiner Landschaften und seiner Bauernbilder wegen, so mögen die Repräsentanten jener beiden schädlichen Extreme künstlerischer Anschauung, die großen Kreise der Gegenständlichkeitssucher und die kleinen Kreise der ›l'art pour l'art-Gruppe‹ bedenken, daß es etwas gibt, was unabhängig ist vom Gegenstand, unabhängig auch von Malweise und Manier, und was allein den mittelmäßigen wie den eminentesten Maler zum großen Künstler machen kann.

Der große Wert der Cartwrightschen Millet-Biographie liegt zum guten Teile darin, daß sie nicht nur reichen Inhalt bringt dem Künstler und dem Kunstforscher, sondern auch jenem bescheideneren Kunstfreunde, der sich vielleicht dann nur für einen Künstler und sein ganzes Wollen interessieren kann, wenn er ihm persönlich bekannt geworden ist.

Reproduktionen Milletscher Werke hängen bereits in großer Zahl in den Ateliers der Künstler, in den Wohnungen der Reichen und der Geringen. Ich möchte auch, das Cartwrightsche Buch wäre in jedem solchen Hause zu finden. Ein Künstler und ein Mensch spricht aus dem Buche, auf den das 19. Jahrhundert immer stolz sein darf. — Aber vielleicht wird noch ein viel größerer Segen von diesem Buche ausgehen: — Vielleicht eröffnet es manchem den schönen Sinn für ein großes, mühereiches Leben und den Sinn für eine starke, freie Kunst, die uns allein mit allen Zeiten und allen Leiden versöhnt.

E. W. BREDT



F. A. VON KAULBACH HEDDA



F. A. VON KAULBACH DIE TÄNZERIN GUERERO

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

ST. LOUIS. Professor HANS von PETERSEN wurde vom Lokalverein München I der Deutschen Kunstgenossenschaft für ein Preisrichteramt in der Abteilung Malerei der Deutschen Kunstausstellung in St. Louis vorgeschlagen und vom Reichskommissar als solcher bestätigt. Desgleichen wurde Professor RICHARD MÜLLER in Loschwitz zum Preisrichter ernannt.

BERLIN. MAX SLEVOGT hat die Entwürfe zu einer Dekoration von Calderons Richter von Zalamea für das Lessingtheater vollendet. — AUGUST GAUL'S Bärenbrunnen wird in den Arkaden des Hauses Wertheim an der Ecke des Leipziger Platzes demnächst aufgestellt werden.

GESTORBEN. Am 18. August in Soest i. W. der Landschaftsmaler PETER BECKER, geboren am 10. November 1828 in Frankfurt a. M. Becker besuchte, nachdem er es mühsam durchgesetzt, statt der ihm zugedachten kaufmännischen Tätigkeit den Künstlerberuf ergreifen zu dürfen, von 1844—1850 das Städelsche Institut unter Jacob Becker und Hessemer. Landschaften und Städteansichten vom Rhein, der Mosel und Saar, wie aus Frankfurt waren die Hauptfrucht seines Schaffens und er offenbart in ihnen ein feines Empfinden, namentlich für die Eingliederung des architektonischen Bildes in die Landschaft. An Eduard Steinles Kartons für die Glasmalereien im Frankfurter Dom war Becker insofern beteiligt, als er einen Teil der Ornamente ausgeführt hat. — Im Krankenhause Bethanien bei Berlin am 20. August der Maler THOMAS VON NATHUSIUS, früher in München. — Am 12. August in Düsseldorf der Kupferstecher FRITZ DINGER, bekannt namentlich durch seine Arbeiten für den Rheinischen Kunstverein. Dinger, am 22. Januar 1827 zu Wald bei Solingen geboren, besuchte 1849—1856 die Düsseldorfer Akademie und war darauf Meisterschüler Josef Kellers. — Am 6. August der spanische Historienmaler RICARDO VILLOELAS, 1846 in Madrid geboren. — In seinem Landhause Buré im Departement Orne, neunundsechzig Jahre alt, IGNACE FANTIN-LATOUR, ein naher Freund Whistlers, der ihn in die hohe englische Gesellschaft einführte, bei der seine Bildnisse und Blumenstücke viele Liebhaber fanden. Eines seiner berühmtesten Bilder stellt Edouard Manets Atelier in Batignolles dar und zeigt die Bildnisse vieler Berühmtheiten, vor allem Edouard Manet selbst, sowie Emile Zola und Claude Monet.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

WIEN. Der »Hagenbund« eröffnete Ende August eine Spätsommer-Ausstellung, die ausschließlich Gemälde und Skulpturen österreichischer Künstler umfaßt. Die Ausstellung bleibt bis Anfang Oktober bestehen.

BERLIN. Die Erbauung eines eigenen Ausstellungsgebäudes für die Berliner Sezession und den Deutschen Künstlerbund ist nunmehr endgültig beschlossen. Eine Gesellschaft, deren Aufsichtsrat Graf LEOPOLD VON KALCKREUTH und WALTER LEISTIKOW angehören und deren geschäftliche Vertretung Herr Verlagsbuchhändler Paul Cassirer übernommen hat, erwarb das Grundstück Kurfürstendamm 208/209 und errichtet auf demselben nach den preisgekrönten Entwürfen des Regierungsbaumeisters PAUL JANTSCHUS in Berlin den Bau, der bereits am 1. Mai 1905 vollendet sein soll und in dem man an diesem Tage die erste in Berlin stattfindende Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes eröffnen will. Die erwähnte Gesellschaft hat den Künstlerbund und die Sezession von jedem finanziellen Risiko an dem Unternehmen enthoben. Ein etwa verbleibender Ueberschuß von den für den Bau gezeichneten Geldern soll zur Gründung eines modernen Museums und zu andern künstlerischen Zwecken verwandt werden.

LAUSANNE. Die achte schweizerisch-nationale Kunstausstellung, deren Katalog etwa sechshundert Nummern aufweist, wurde hier eröffnet und soll bis zum 20. Oktober ds. Js. dauern.

KARLSBAD. Am 8. August wurde hier die Erste Ausstellung von Werken deutscher bildender Künstler Böhmens eröffnet. Kollektivausstellungen

ihrer Werke zeigen dort WENZEL WIRKNER und FRITZ HEGENBART. Ferner beteiligen sich KONSTANTIN KORZENDÖRFER mit einem Bildnis des bayrischen Regenten, einer Skizze zu einem weiblichen Bildnis und zwei kleineren Arbeiten, Professor EMANUEL HEGENBARTH, Professor LÖWITH, Professor GABRIEL VON MAX, O. TRAGY, WALTER ZIEGLER, FR. WAHLE u. a.

KÖLN. Der »Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein« hat mit der Stadt Köln ein Übereinkommen getroffen, wonach dort die von ihm geplante erste große rheinische Kunstausstellung stattfinden soll und zwar in einem eigenen Ausstellungspalast, der im Frühjahr nächsten Jahres schon fertiggestellt sein soll, so daß die Ausstellung bereits am 1. Juni 1905 eröffnet werden kann. Die erste Darmstädter Ausstellung des Verbandes soll dagegen erst im darauffolgenden Jahre stattfinden, da auf Wunsch des Großherzogs von Hessen dort ebenfalls eigene Gebäude errichtet werden sollen, die aber erst 1906 fertig werden können.

VENEDIG. Am 22. April 1905 soll die sechste internationale Kunstausstellung in Venedig, die von der Munizipalität veranstaltet wird, eröffnet werden. Die Ausstellung soll in drei Gruppen gegliedert werden: eine italienische, eine ausländische und eine internationale. Die Anmeldefrist läuft bis zum 1. Januar. Aufnahme finden Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen, Radierungen und, soweit sie zur Dekoration verwendbar, kunstgewerbliche Gegenstände. Die Ausstellung der Stadt Venedig ist als eine numerisch kleine auserlesene Sammlung ausgewählter und origineller Werke gedacht. Sie soll jeder Bestrebung und jeder Technik offen stehen, aber die Banalität in jeder Form zurückweisen. Die Werke der nichteingeladenen Künstler sind dem Urteil einer internationalen Aufnahme-Jury unterworfen. Mehr als zwei Werke gleicher Kunstgattung werden von keinem Künstler aufgenommen, mit Ausnahme natürlich derer, denen Sonderausstellungen eingeräumt werden. Zu beachten ist, daß nur solche Werke zugelassen werden, die noch nicht in Italien ausgestellt waren. Die Kunstwerke dürfen nicht vor dem 10. und nicht nach dem 25. März im Ausstellungsgebäude eintreffen. Alle Anfragen und Mitteilungen sind zu richten an das Sekretariat der Ausstellung. Der Schluß der Ausstellung ist auf den 31. Oktober angesetzt.



F. A. VON KAULBACH TRAUBEN

DENKMÄLER

LEIPZIG. Professor KARL SEFFNER's Bachdenkmal wird in großem Maßstab ausgeführt und an der Westseite der Thomaskirche aufgestellt, deren Kantor Sebastian Bach seinerzeit war. Das Denkmal stellt ihn dar mit der Notenrolle in der Linken, die Rechte leicht erhoben.

STUTTGART. Professor KARL DONNDORF hat das für Guben bestimmte Denkmal der dort geborenen berühmten Sängerin Corona Schröter vollendet.

BERLIN. Am 18. Oktober d. Js. wird hier RUDOLF MAISON's Kaiser Friedrich-Denkmal enthüllt werden, das den Kaiser in Kürassier-Uniform zu Pferde zeigt. (Abb. s. 19. Jahrg., Heft 4). Das Modell ist z. Z. im Münchener Glaspalast ausgestellt.

VERMISCHTES

INNSBRUCK. Der Tiroler Künstlerbund erläßt einen Aufruf, in dem er zum Beitritt auffordert und seine Ziele darlegt, deren hauptsächliches die Pflege heimatlicher Kunst ist. Wir berichteten über die erste Ausstellung des Bundes bereits in unserem letzten Heft. Der Künstlerbund plant die Errichtung eines eigenen Ausstellungsgebäudes. Anmeldungen werden von der Geschäftsstelle des Bundes, Innsbruck, Maria Theresienstr. 10, entgegengenommen.

DÜSSELDORF. Vom 12.—14. September tagt hier die Wanderversammlung des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieurvereine, der zurzeit in 37 Vereinen ca. 7500 Mitglieder zählt. Der Vorstand besteht aus den Herren Baurat Neher in Frankfurt a. M., Wasserbaudirektor Geh. Baurat Bubendey in Hamburg, Professor Freiherr von Schmidt, München, und Ingenieur Haag. Geschäftsführer ist Regierungsbaumeister F. Eiselen.

STUTTGART. Das Ateliergebäude der hiesigen Kunstakademie wurde durch Hinzufügung eines weiteren Stockwerks und einen leichten Fachwerkbau seitwärts erweitert. Die neuen Räume umfassen drei Bildhauer- und fünf Maler-Ateliers, die mit Beginn des Wintersemesters schon bezogen werden sollen.

DARMSTADT. Der Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein hat zur Werbearbeit zunächst innerhalb der Grenzen des Großherzogtums Hessen eine größere Anzahl von Vertrauensmännern in allen bedeutenderen Orten gewählt. — In der Ausstellung der Künstlerkolonie erwarb das Großherzogliche Museum Prof. HABICH's Bronzerelief des mit dem Engel ringenden Jünglings.



F. A. VON KAULBACH KARIKATUR: L. SAMBERGER PORTRÄTIERT KAULBACH

Redaktionsschluß: 1. September 1904 Ausgabe: 15. September 1904
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München

Ernst Wenck sculp.

Mezzotinto Bruckmann



Trinkendes Mädchen



[illegible] SPAZIERGANG
[illegible]

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG DRESDEN 1904

Von Paul Schumann

[illegible] Kunstausstellung [illegible] dem Jahre 1897 [illegible] gewohnlichem. [illegible] jahrmarkt, sondern [illegible] ausgewählter Kunst- [illegible] ferner Raum- und Aus- [illegible] künstlerisch ausgestattete [illegible] die Kunstwerke mit [illegible] zwanglos und wirksam [illegible] verteilt: man erwartet [illegible] Sinne begriffen denn [illegible] und man erwartet [illegible] he besondere Ver- [illegible] Ausstellung.

[illegible] werden die Er- [illegible] Jahre nicht ge- [illegible] möchte glauben, die dies- [illegible] sei in mancher Beziehung der beste von allen, die wir seit 1897 gesehen haben. Das Hauptverdienst als Vorsitzender des Ausstellungsausschusses hat wiederum Gotthardt Kuehl, der mit unermüdlichem Eifer sich persönlich um das Gelingen der Ausstellung bemüht hat. Wiederum ist es ein auserlesener Genuß, auch nur durch die Räume der Ausstellung zu schlendern: man hat den Eindruck, als wandere man durch die Kunstsammlungen eines vornehmen Kunstfreundes; so mannigfaltig sind die Räume ausgestaltet, so abwechslungsreich sind die dargebotenen Kunstwerke, daß immer neue Anregungen sich bieten und keinerlei Ermüdung aufkommen kann.

Der *große Saal*, der immer das Glanzstück der Ausstellung war, zeigt diesmal — wie bei der Deutschen Städte-Ausstellung im Vor



ERNST WENCK
TRINKENDES MÄDCHEN



WALTER CONZ — SPAZIERGANG

Große Kunstausstellung Dresden 1904

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG DRESDEN 1904

Von PAUL SCHUMANN

Mit dem Worte Dresdner Kunstausstellung verbindet man seit dem Jahre 1897 den Begriff von etwas Außergewöhnlichem. Man erwartet nicht einen Bilderjahrmarkt, sondern eine Ausstellung wohl ausgewählter Kunstwerke, man erwartet ferner Raum- und Ausstellungskunst, d. h. künstlerisch ausgestattete Räume und in ihnen die Kunstwerke mit feinem Geschmack zwanglos und wirksam ohne jede Ueberladung verteilt; man erwartet Kunst in umfassenderem Sinne begriffen denn nur als Malerei und Plastik und man erwartet schließlich noch irgend welche besondere Veranstaltung innerhalb der Ausstellung.

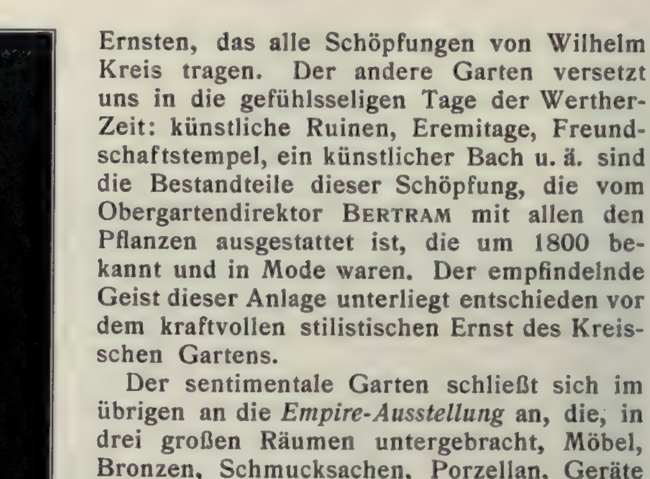
In allen diesen Hinsichten werden die Erwartungen auch in diesem Jahre nicht getäuscht, ja man möchte glauben, die diesjährige Ausstellung sei in mancher Beziehung die beste von allen, die wir seit 1897 gesehen haben. Das Hauptverdienst als Vorsitzender des Ausstellungsausschusses hat wiederum GOTTHARDT KUEHL, der mit unermüdlichem Eifer sich persönlich um das Gelingen der Ausstellung bemüht hat. Wiederum ist es ein auserlesener Genuß, auch nur durch die Räume der Ausstellung zu schlendern: man hat den Eindruck, als wandere man durch die Kunstsammlungen eines vornehmen Kunstfreundes; so mannigfaltig sind die Räume ausgestaltet, so abwechslungsreich sind die dargebotenen Kunstwerke, daß immer neue Anregungen sich bieten und keinerlei Ermüdung aufkommen kann.

Der *große Saal*, der immer das Glanzstück der Ausstellung war, zeigt diesmal — wie bei der Deutschen Städte-Ausstellung im Vor-



MAX KLINGER DAS DRAMA
Große Kunstausstellung Dresden 1904

jahre — als Hauptdekoration den großartigen Neptun-Brunnen, ein Prunkstück der Dresdner Barockplastik, dessen Original aber in Dresden an versteckter Stelle steht; den Raum dazu schuf Prof. FRITZ SCHUMACHER. Vom Haupteingange nach links erstreckt sich die WALLOT'sche *Wandelhalle* mit der retrospektiven Ausstellung, die in einem feierlichen hohen assyrischen Rund-Saale, ebenfalls von WALLOT geschaffen, endigt. Nach rechtshin treten wir durch ein kleines goldenes Gitter in die Gemäldesäle, deren Wände sehr günstig für die Wirkung der Gemälde in feingetöntem Grau und Braun gehalten sind, und trefflich stimmen dazu die Matten in orange und tiefblau. Nur der *Wiener Saal* bekundet mit seiner gesuchten Schwarzstrichornamentik auf blendend weißem Grund und den geradlinigen Kastenstühlen das moderne Aesthetentum, das in der Wiener Sezession eine Stätte gefunden hat. Der *Stuttgarter Saal* daneben mit der Holzverkleidung und den Möbeln von PANKOK, die für einen Saal im Museum zu Stuttgart bestimmt sind, wirken wesentlich ernster und doch auch durchaus modern. Die *beiden inneren Höfe* des Ausstellungspalastes sind zu *Gärten* ausgestaltet; der moderne Garten von WILHELM KREIS ist durch Gänge in Holzgitterwerk mit hängendem Epheu, durch Wasserbecken, Brunnen und Bildwerke bestimmt und trägt das Gepräge des Großen und



Ernsten, das alle Schöpfungen von Wilhelm Kreis tragen. Der andere Garten versetzt uns in die gefühlsseligen Tage der Werther-Zeit: künstliche Ruinen, Eremitage, Freundschaftstempel, ein künstlicher Bach u. ä. sind die Bestandteile dieser Schöpfung, die vom Obergartendirektor BERTRAM mit allen den Pflanzen ausgestattet ist, die um 1800 bekannt und in Mode waren. Der empfindelnde Geist dieser Anlage unterliegt entschieden vor dem kraftvollen stilistischen Ernst des Kreisschen Gartens.

Der sentimentale Garten schließt sich im übrigen an die *Empire-Ausstellung* an, die, in drei großen Räumen untergebracht, Möbel, Bronzen, Schmucksachen, Porzellan, Geräte in Gold, Silber und Zinn, Gemälde, Silhouetten u. s. w. aus der Zeit von 1790 bis 1820 umfaßt. Das Kostbarste hier ist die aus 40 Stück bestehende goldene Toilette des kaiserlichen Hofjuweliers BIENNAIS, die Napoleon I. seiner Stieftochter Stephanie Beauharnais bei der Vermählung mit dem Kronprinzen von Baden schenkte. Prächtige Bronzeluster in Kandelaberform, sowie eine ganze Reihe köstlicher Taschenuhren schließen sich an; gleich ihnen lehren die Möbel, daß nur eine solide gediegene Technik den kunstgewerblichen Schöpfungen über jeden Stilwandel hinaus dauernden Wert verleiht.

Sehr interessant ist die *retrospektive Ausstellung*, die in 330 Bildern die Entwicklung der Kunst im 19. Jahrhundert vorführt. Die lange Reihe hervorragender Künstler beginnt mit einigen Meistern des 18. Jahrhunderts, als dem Spanier GOYA, den Engländern REYNOLDS und GAINSBOROUGH — denen sich dann HOPPNER, RAEBURN und CONSTABLE anschließen — auch TISCHBEIN und ANTON GRAFF sind vertreten. Weiter folgt der einflußreiche Klassizist JACQUES LOUIS DAVID neben dem Napoleonischen Hofmaler ISABEY, ebenso sind die Nazarener SCHNORR, CORNELIUS, FÜHRIG, OLIVIER, STEINLE mit bezeichnenden Bildern vertreten, nicht minder der alte KOCH, ROTTMANN, LUDWIG RICHTER, ALFRED RETHEL, MORITZ VON SCHWIND, ADOLF VON MENZEL — dessen 50 Oelgemälde und Aquarelle einen eigenen Raum füllen — der Düsseldorfer HASENCLEVER mit seinen vier großen Gemälden aus der Galerie Ravené in Berlin, die überhaupt nicht weniger als 37 Gemälde zu der retrospektiven Abteilung hergeliehen hat — weiter die Romantiker — darunter GÉRICAULT, sämtliche Meister von Fontainebleau, die Impressionisten, die Neoimpressionisten, ferner LIER und SCHLEICH, ANSELM FEUERBACH, besonders glänzend auch



Große Kunstausstellung
Dresden 1904

MAX KLINGER
DAS DRAMA



GUSTAV SCHÖNLEBER — *Große Kunstausstellung Dresden 1904* — STURM

die Wiener Schindler, Waldmüller, Pettenkofen, dann Teutwart Schmitson, die Franzosen Scheffer, Couture, Chassériau, Daumier, Ingres, Manet, Courbet, Meissonier und Puvis de Chavannes. Mag auch mancher Wunsch unerfüllt geblieben sein, im ganzen bietet diese retrospektive Ausstellung so viel Interessantes, daß sie als ein Glanzpunkt des Ganzen bezeichnet werden muß. Noch sei erwähnt, daß auch die Galerie Konsul Weber-Hamburg zu ihr dreizehn Gemälde beigesteuert hat.

Die *moderne Ausstellung* nun zeigt ein völlig einheitliches Gepräge, insofern als die alte Richtung — im übeln Sinne — so gut wie gar nicht vertreten ist. Sie bildet damit einen ausgesprochenen Gegensatz zu der Großen Berliner Ausstellung, der diese alte Richtung wie immer das maßgebende Gepräge gibt. Am umfänglichsten sind natürlich die sächsischen Künstler zu Worte gekommen, und es ist erfreulich, daß sie einen erheblichen Anteil zu dem Guten und Bedeutsamen der Ausstellung liefern. Von Gotthardt Kuehl sehen wir wiederum zwei Ansichten von Alt-Dresden, diesmal von der Höhe des Schloßturmes (Abb. S. 31) und der Frauenkirche genommen, beide voll des Reichtums frischer Farben, in denen Kuehl die alten Stadtbilder immer neu sieht, dazu ein vielbegehrtes, farbig ungemein feines Interieur in gelb, das Heim der in Dresden noch erhaltenen Chaisenträgergilde nebst ihren gelbbefrackten Insassen darstellend, und endlich das virtuos gemalte Innere der Kirche zu Ueberlingen. Ganz meisterhaft ist ferner Carl Bantzer's hessische Bauernhochzeit: in seiner kraftvollen Erfassung des bewegten äußeren und inneren Lebens, wie in der künstlerischen Bewältigung der farbigen Pracht der ländlichen Tracht steht das Bild einzig da. An dritter Stelle ist Oskar Zwintscher zu nennen, dessen Bildniskunst (s. Abb. S. 42) ein eigener Raum bewilligt worden ist; die ungemein feine farbige Behandlung, wie die stilisierende, hier und da etwas mystische Auffassung des inneren Lebens der von ihm dargestellten Persönlichkeiten geben seinen Bildnissen eine ganz eigenartige persönliche Note, die uns unwillkürlich in Bann nimmt. Auch Sascha Schneider (s. Abb. S. 44) hat einen größeren Raum zu einer Sonderausstellung erhalten. Noch ist in den zwei Dutzend Bildern und Studien, die sich da finden, manche Sonderbarkeit, Erfindungen, die nicht



Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Große Kunstausstellung
Dresden 1904

ARTHUR KAMPF
DIE BEIDEN SCHWESTERN

der schauenden Phantasie, sondern dem grübelnden Verstand entstammen, somit die Phantasie des Beschauers kalt lassen, indes in der „Nibelungenschlacht“ und in dem Bilde „Hohes Sinnen“ bekundet Sascha Schneider so entschiedene Fortschritte zu koloristischem Sehen, daß man noch immer auf seine weitere Entwicklung mit Teilnahme schauen darf. In diese Reihe gehört endlich der Leipziger OTTO GREINER, der außer einer Reihe ganz vorzüglicher Studien zu seinem Leipziger Gemälde „Odysseus und die Sirenen“ ein Oelgemälde ausgestellt hat, das ebenfalls hervorragende malerische Qualitäten besitzt. Greiner, der sich bisher fast nur als Zeichner hervorgetan hat, zeigt sich mit jenen Studien und diesem Gemälde — eine ältere Frau knöpft einer jüngeren im Atelier die Stiefel zu — auch als ein Maler ersten Ranges. Es wird nur wenige deutsche Maler geben, die Zeichnung und Malerei in gleich hohem Grade beherrschen, wie Otto Greiner.

Von den übrigen Dresdnern stehen EMANUEL HEGENBART und EUGEN BRACHT, ROBERT STERL und WILHELM CLAUDIUS voran. Hegenbart weist in seinen Tierbildern — besonders mit den Ochsen im Pflug — die malerische Kraft der Auffassung seines Lehrers Zügel auf. Brachts norwegische Landschaften (s. Abb. S. 43) sind groß und einfach gegeben. Robert Sterl bekundet in seinen vier Bildern „Ernte“, „Heimkehr“, „Landschaft“, „Mutter und Kind“ (s. Abb. S. 36) ebensoviel malerisches Feingefühl wie Kraft der Anschauung und Tiefe der Empfindung, und Wilhelm Claudius weist sich in seinem Bilde „Abendstille“ nicht minder als ein Maler von poetischem Empfinden aus, der die malerischen Mittel mit reifer Erfahrung beherrscht. Nennen wir weiter WILHELM GEORG RITTER, dessen „Frühlingsmorgen“ und „Herbstlandschaft“ ein bewährtes und geklärtes Können bekunden, HANS UNGER (s. Abb. S. 33), der die Dämmerung in zwei lebensgroßen Gestalten am Meeresstrande als Stimmungsträgern allegorisch faßt, dann MAX PIETSCHMANN, der in seinen Bildern „Das Bad“ und „Adam und Eva“ eigene ältere Motive neu variiert, FISCHER-GURIG, dessen „Blühende Kirschbäume“ einen Fortschritt an malerischer Kraft bedeuten. Von den jüngeren Dresdner Künstlern endlich sind RICHARD MAUFF (Bildnis), PAUL HARNISCH („Der Hirte“) und WÄNTIG („Beim Kartoffelschälen“) hervorzuheben. Die Gruppe der Elbier — Georg Müller-Breslau, Pepino, Dorsch, Bendrat, Wilckens u. a. — haben wir in einem besonderen Aufsatz schon ausführlicher besprochen.

Auch *München* ist durch die Sezession und die Luitpoldgruppe würdig vertreten. Von STUCK, HABERMANN, STADLER, OPPLER, ZÜGEL, LANDENBERGER, HIERL-DERONCO, SCHRAMM-ZITTAU, WILHELM LUDWIG LEHMANN, KUNZ MEYER u. a. sind treffliche bezeichnende Werke vorhanden. FRITZ VON UHDE's „Drei Mädchen im Garten“ ist ein malerisch ungemein feines und duftiges Bild (s. Abb. S. 33). Ferner ragen hervor JULIUS EXTER's farbig kraftvolle und mit gesunder Empfindung aufgefaßte „Bauernfamilie“, FRANZ HOCH's „Sommerabend“ (s. Abb. S. 45), HÖLZEL's „Kirchgang“ (s. Abb. S. 39) und GEFFCKEN's trefflich charakterisiertes „Altes Bauernpaar vom Tegernsee“, FRITZ AUGUST VON KAULBACH's Bildnisse der Guerero (s. Titelbild) und zweier Kinder zeigen die Eleganz und Vornehmheit, die wir an ihm gewohnt sind.

Die *Düsseldorfer* haben nicht gerade viel gesendet, aber die Gemälde von DREYDORF (Interieurs), HERMANNS, EUGEN KAMPF, LASCH,



LOUIS CORINTH KONRAD ANSORGE

Große Kunstausstellung Dresden 1904

GOTTHARDT KUEHL — *Große Kunstausstellung Dresden 1904* — DRESDEN VOM SCHLOSSTURM

Liesegang, Claus Meyer, H. E. Pohle, Wilhelm Schmurr und Max Stern vertreten die Kunst der rheinischen Kunststadt in durchaus würdiger Weise.

In der *Berliner* Abteilung finden wir u. a. Arthur Kampf's malerisch so feines Bild der beiden Schwestern (s. Abb. S. 29), dessen Ankauf für die Nationalgalerie im vorigen Jahre der Kaiser nicht genehmigte. In ergreifender Weise schildert der Künstler das Los der noch im Kindesalter stehenden Schwestern, die mit den Allüren der Soubrette auf der Vorstadt-Variété-Bühne singen müssen. Das Bild ist inzwischen in die Galerie Ravené übergegangen. Ein zweites Bild Kampfs „Theaterloge" (s. Abb. S. 35) steht jenem wenigstens als malerische Leistung nahe. Weiter ist u. a. Louis Corinth mit dem trefflichen Bildnis Konrad Ansorges (s. Abb. S. 30) und Slevogt mit einem guten Reiterbildnis vertreten.

In dem Saale der *Wiener* Sezession herrscht Klimt mit einer Reihe wunderlicher Bilder vor. Auch sonst hängen hier eine Reihe von Werken, die mehr von dem Streben nach Verblüffung des Publikums als von künstlerischer Reife zeugen. Eine Ausnahme bildet Ferdinand Andri, dessen künstlerisch kraftvolle Art — „Ochsengespann", „Holzschlitten" — in einem erfreulichen Gegensatz zu dem schwächlichen Aesthetentum der Elena Luksch-Makowsky und anderer Wiener steht.

Unter den *Stuttgartern* ragt Leopold Graf Kalckreuth mit einem Meisterwerk „Velasquez-Prinzessin", dem Bildnis seines Töchterchens in spanischer Tracht, hervor. Neben ihm bestreiten namentlich Carlos Grethe mit zwei vorzüglichen Hamburger Hafenbildern, Haug und Pankok „Sommerlandschaft" und „Selbstbildnis" den Ruhm der Stuttgarter Schule. Auch der *Karlsruher* Saal zeigt eine Reihe Proben ausgereifter Kunst, so Hans von Volkmann's großzügige, stimmungsvolle Landschaften, „Wälder und Felder" (s. Abb. S. 37) und „Abend in der Eifel", denen sich Julius Bergmann's „Morgen am Flusse" und „Sommerabend" würdig anschließen. Auch Conz, „Spaziergang" (s. Abb. S. 25), und Schönleber, „Sturm an der Nordsee" (s. Abb. S. 28), sind zu nennen. Die Hamburger und die Worpsweder bewegen sich in gewohnten Geleisen. Den Nordosten Deutschlands vertritt würdig Ludwig Dettmann mit seinem „Abendmahl in der Dorfkirche", und Weimar weist in Hans Olde, „Ernte", Ludwig von Hofmann, „Heiße Nacht", Theodor Hagen, „Im Walde" und Paul Schultze-Naumburg, „Der Regenbogen", ausgezeichnete Künstler auf, deren Leistungen der Ausstellung zur Zierde gereichen.

Das *Ausland* ist diesmal nur durch einzelne Künstler vertreten, so Schottland durch Lavery mit dem köstlichen Bildnis einer Dame in grünem Kleid, Rußland durch Constantin Somoff, Frankreich durch Eugène Carrière, Spanien durch Hermann Anglada-Camarasa, dessen Farbensymphonien allerdings an gegenständlicher Unklarheit das Menschenmögliche leisten und Belgien durch Eugen Laermans, der mit seiner „Tribu errante" (s. Abb. S. 39) wieder kraftvoll in das soziale Gebiet greift.



JOSEF ENGELHART — IM SOPHIENSAAL

Große Kunstausstellung Dresden 1904

Der *Plastik* mangelt es diesmal etwas an hervorragenden Werken in echtem Material, wie sie die früheren Dresdner Ausstellungen auszeichneten. Im übrigen bietet sie durchweg Gutes. Dresdens erster Bildhauer, ROBERT DIEZ, führt in einer Sonderausstellung von einundzwanzig Werken einen großen Teil seines gesamten Schaffens vor. Neu ist dabei besonders das Grabmal (s. Abb. S. 48). Ein bedeutendes neues Werk ist sodann HANS HARTMANN-MAC-LEANS Gruppe, „Mann und Weib“, nicht minder AUGUST HUDLER's natürlich und kraftvoll aufgefaßter „Dengler“. Neben den prächtigen Tierbronzen von BARYE und AUGUST GAUL können sich auch die „Bärengruppe“ und der „Jagende Bär“ von HERMANN FRITZ sehen lassen. In dem assyrischen Saale von Wallot ist als Hauptwerk RODIN's „Denker“ neben anderen Teilen seiner „Höllenpforte“ aufgestellt. Besondere Hervorhebung verdient dann noch die Bronzestatue Gustav Wasas, wie er 1520 in Mora zu den Dalekaliern spricht, von ANDERS ZORN, ein Werk, in dem sich Monumentalität und kräftige, natürliche Auffassung aufs glücklichste vereinen. Weiter sind vorzüglich vertreten, HERMANN HAHN (Liszt-Standbild), HUGO LEDERER (Fechter vom Breslauer Brunnen), GEORG KOLBE-Leipzig (s. Abb. S. 47) und ARTHUR VOLKMANN (u. a. mit dem Grabmal des Malers C. v. Pidoll). Sehr interessant ist eine größere Sammlung von Entwürfen zu Brunnen namentlich von Münchener Bildhauern (NETZER, TASCHNER, WRBA, WIDMER, GOSEN, JANSEN und THIERSCH, DÜLL und PETZOLD), die zum Teil überraschende neue Lösungen der alten Aufgaben bringen.

Endlich ist nun auch das längst erwartete neue plastische Werk von MAX KLINGER, dem er den Namen „Drama“ gegeben hat (Abb. s. S. 26 u. 27), fertig geworden und in der Haupthalle des Ausstellungspalastes aufgestellt worden. Die Gruppe ist aus einem gewaltigen Block Laaser Marmor hergestellt und wiegt über zweihundert Zentner; bei der großen Härte des Steins hat die Bearbeitung starke Schwierigkeiten und Anstrengungen verursacht; der Künstler ist selbst bis zuletzt dabei mit tätig gewesen. Klinger erhielt die Anregung zu dem Werke durch den Verzweiflungskampf der Buren in Afrika und stellte den ersten Entwurf dazu in Dresden 1901 aus. Die Tiedge-Stiftung bestellte darauf die Ausführung des Werkes in Marmor und bestimmte als Aufstellungsort das Albertinum zu Dresden. Klinger behielt sich damals die endgültige Ausgestaltung der Gruppe vor. Drei überlebensgroße Menschengestalten auf



HANS UNGER SYMBOL
Große Kunstausstellung Dresden 1904

einem ungeheuren Felsblock stehen vor uns. Risse und wuchernde Schlingpflanzen sind angedeutet und geben einen Fingerzeig für den Schauplatz des Dramas. Lang hingestreckt liegt die Mutter, in die Arme der Tochter gesunken, am Boden; ein feindlicher Schuß mag sie zu Boden geworfen haben. Bewußtlos, ohne Ausdruck in den Zügen, liegt sie da, während aus dem Antlitz der Tochter Schmerz und Besorgnis sprechen. Ein Rächer ersteht der Getöteten: mit gewaltiger Kraft reißt der Mann einen starken Ast von einem Baume. Alle Muskeln des riesenstarken Mannes sind gespannt, furchtbarer Grimm und unheilverkündende Energie sprechen aus den Zügen des Mannes, der als Rächer und Schützer seiner Familie, gleich einem Wettersturm alles zerschmetternd, über die Feinde herfallen wird. Großartig ist der Gegensatz zwischen den Gestalten herausgearbeitet: jäher Tod, Besorgnis, Grimm und gewaltige Leidenschaftlichkeit ergeben ein Drama von erschütternder Wirkung. Das großartige Werk veranschaulicht zudem eine Scene, die der Kunst noch nie in ähnlicher Weise als Motiv gedient hat. Klinger hat damit die Reihe seiner plastischen Werke um eine neue bedeutsame Schöpfung bereichert.

Einen besonderen Ruhmestitel der Dresdner Ausstellung bietet wiederum die *Graphische Abteilung*, die einschließlich der *Aquarelle* und *Pastelle* gegen tausend Nummern um-

faßt. Max Lehrs, der Direktor des Dresdner Kupferstichkabinetts, hat sie mit ausgezeichneter Sachkenntnis und feinem Gefühl für Qualität zusammengestellt und aufgehängt. Neben KLINGER und GREINER treten hervor MAX LIEBERMANN, WALTER LEISTIKOW, LUDWIG VON HOFMANN, HANS THOMA, OTTO FISCHER, GRAF KALCKREUTH, KÄTHE KOLLWITZ. Von Thoma sind eine ganze Reihe bisher unbekannter Zeichnungen aus seiner frühesten Zeit in Bernau vorhanden. Köstliche Blätter stammen von EUGEN KIRCHNER, dem bekannten Zeichner der „Fliegenden Blätter", und zum ersten Male tritt ein origineller Münchner Künstler, SCHMOLL VON EISENWERTH, mit einer größeren Sammlung von Aquarellen, Zeichnungen, Steindrucken, Holzschnitten und Radierungen an die Oeffentlichkeit. Außer den trefflichen Mitarbeitern der Jugend, die sämtlich zur Stelle sind, sei endlich noch der Schwede KARL LARSSON genannt, dessen farbenfrohe Aquarelle das Entzücken des Kenners wie des schlichten Kunstfreundes bilden, sowie der Russe KONSTANTIN SOMOFF, der in Deutschland bisher unbekannt war. Ein besonderer Raum ist dem Berliner KARL KÖPPING eingeräumt, der in etwa dreißig Radierungen, Skizzen u. a. einen Teil seines Lebenswerkes vorführt.



ARTHUR KAMPF — THEATERLOGE

Große Kunstausstellung Dresden 1904

Die *Kunstgewerbliche Abteilung* der Ausstellung, die KARL GROSS zusammengestellt hat, ist klein, aber auserlesen. Namentlich ausgezeichnete Goldschmiedearbeiten sind vorhanden, darunter solche von FRITZ VON MILLER, dem Vater der neueren Goldschmiedekunst, ferner von ARTUR BERGER, Dresden, JAN EISENLÖFFEL, Amsterdam; dazu dekorative

HANS VON VOLKMANN

Große Kunstausstellung Dresden 1904

WÄLDER UND FELDER

Stickereien von FRITZ RENTSCH, Leipzig und die neuesten Erzeugnisse J. J. SCHARVOGEL's in Steinzeug mit Scharffeuerglasuren, sowie einige Stichproben neuer holländischer Keramik.

Endlich ist noch zu bemerken, daß der Ausstellung auch eine Abteilung für künstlerische Photographie angegliedert worden ist. Die ausgezeichnetsten Amateur- und Berufsphotographen geben sich hier ein Stelldichein mit ihren besten Werken. Wir nennen nur die Amerikaner STEICHER, STIEGLITZ, KÄSEBIER, den Hamburger DÜHRKOOP, die Dresdner HUGO ERHARDT und ERWIN RAUPP, ferner N. PERSCHEID, Leipzig, W. WEIMER, Darmstadt und die Wiener KÜHN, HENNEBERG und WATZEK.

Eine derartige Ausstellung dürfte jeden Zweifel beseitigen, daß die Photographie sich durchaus berechtigt als eine Schwester der Malerei und der graphischen Kunst bezeichnen darf.

Nach allem nimmt die Dresdner Ausstellung unter den sechs diesjährigen Deutschlands einen ehrenvollen Platz ein, in mehr als einer Beziehung sicherlich den ersten. Vor allem ist sie wieder hervorragend geeignet, für künstlerische Kultur im weitesten Sinne zu wirken.



MAX WISLICENUS BILDNIS SEINER TOCHTER

Große Kunstausstellung Dresden 1904



ROBERT STERL MUTTER UND KIND

Große Kunstausstellung Dresden 1904

GEDANKEN ÜBER KUNST

Der Deutsche hat den Sinn für das Kleine und Kleinste wie für das Große und Größte. Dürer liebte die kleinen Blumen am Wegerande, es machte ihm Freude, das Gefieder eines Vogels mit unzähligen kleinen Pinselstrichen wiederzugeben oder die Seidenhaare eines Häschens, die Harnische und Waffen mit ihren Schnallen und Spiegelungen, die Türmchen und Erker einer Burg, das Innere eines Zimmers mit allen Geräten und all die tausend Dinge des täglichen Lebens. Nichts war ihm zu prosaisch und weniger sehens- und abbildenswert. Und doch ging seine Phantasie weit darüber hinaus: Himmel und Hölle, Tod und Teufel zog er in seine Darstellung hinein. Sichtbar wollte er die geheimnisvollen, die Seele erschütternden Bilder der Apokalypse machen. Ihn drängte es, durch die Evangelistengestalten seine innerste Ueberzeugung von der Wahrheit des Evangeliums allen kund zu tun, und um nicht mißverstanden zu werden, schrieb er Worte voll Kraft unter die Bilder.

W. Steinhausen



EINE SENSUALISTISCHE KUNSTLEHRE

von Prof. KONRAD LANGE-Tübingen

»Die Aesthetik der Zukunft wird sensualistisch sein wie die Langes, oder sie wird so unwissenschaftlich und nebelhaft bleiben wie bisher.« Diese Worte von Hans Kurella beziehen sich nicht auf mich, sondern auf eine nachgelassene Schrift des dänischen Mediziners Carl Lange († 1900), die der Genannte kürzlich herausgegeben hat.*) Man könnte danach annehmen, daß es sich um eine neue ästhetische Theorie handelte, und einige unserer jüngeren ästhetischen Dilettanten sind denn auch glücklich darauf hereingefallen und haben der Welt verkündet, daß nunmehr alles in der Aesthetik in Ordnung sei. Da hierbei in der Regel ein paar Bemerkungen über mich abfallen, die Schrift überhaupt mehrmals mit meinem „Wesen der Kunst“ zusammen rezensiert worden ist, wird es vielleicht manchem erwünscht sein, wenn gerade ich meine Stellung zu dieser materialistischen Kunstlehre etwas genauer präzisiere.



FRITZ VON UHDE — DREI MÄDCHEN

Große Kunstausstellung Dresden 1904

Zunächst will ich betonen, daß ich in vielen Punkten völlig mit meinem Namensvetter übereinstimme, z. B. in der abweisenden Stellung gegenüber der modernen Psychologie, deren ästhetische Unfruchtbarkeit Carl Lange wiederholt mit Recht hervorhebt. Dann in der offenen Selbstverständlichkeit, mit der die Kunst im Gegensatz zu gewissen ideologischen Phrasendreschereien der neuesten Zeit in erster Linie als *Genußmittel* gewürdigt wird. Wenn dies schon den Vorwurf des Materialismus verdiente, so würden Kant und unsere klassischen Dichter auch Materialisten gewesen sein. Ferner in der Abneigung gegen die Definition des *Schönheitsbegriffes*. Auch der Verfasser will keine absolute Definition für etwas geben, was nur eine relative Bedeutung habe. Und es erinnert geradezu an Aussprüche in meinem »Wesen der Kunst«, wenn behauptet wird, keine Form und keine Farbe sei an sich schön, sondern werde es erst durch die Disposition des Beschauers. Ueberall zeigt sich ein wohltuendes Streben, das Reinkünstlerische losgelöst von allem anderen zu erkennen. Auch Carl Lange weiß ganz gut, daß die neuen Gedanken, mit denen uns ein Dichterwerk überrascht, mit Kunst nichts zu tun haben, daß es keine künstlerische Aufgabe ist, über Probleme zu debattieren. Es ist ihm wohlbekannt, daß es eine ethisch völlig indifferente Kunst gibt, die nur um der Kunst willen, l'art pour l'art, da ist, und bei der der Inhalt nur eine sehr geringe Rolle spielt. »Wer von uns könnte sich nicht an Hunderte von Bildern erinnern, deren Gegenstand ohne das

*) Sinnesgenüsse und Kunstgenuß. Beiträge zu einer sensualistischen Kunstlehre von Carl Lange, weil. Professor in Kopenhagen, herausgegeben von Hans Kurella, Wiesbaden, Verlag von J. F. Bergmann, 1903 (Separatabdruck aus den Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens von Löwenfeld und Kurella).



ADOLF HOELZEL — KIRCHGANG

Große Kunstausstellung Dresden 1904



EUGÈNE LAERMANS — LA TRIBU ERRANTE

Große Kunstausstellung Dresden 1904

mindeste Interesse ist und weder durch seine Neuheit, noch dadurch, daß er an unser Gefühl appelliert, ein Behagen hervorruft . . . Trotzdem kann das Bild bei dem Beschauer ein Lustgefühl erregen, ihn in einen Zustand des Genießens versetzen, und zwar in umso höherem Grade, je naturgetreuer die Abbildung ist, je vollkommener mit anderen Worten der Sinneseindruck, den das Bild hervorbringt, mit der Wirklichkeit übereinstimmt.«

Auffallend ist nur, daß Lange trotz dieser ganz richtigen Erkenntnis nicht dazu gekommen ist, die ästhetische Bedeutung der *Illusion* richtig zu würdigen. Zwar stimmt er ganz mit mir überein, wenn er dem, was im hergebrachten psychologischen Sinne Illusion heißt, nämlich der *wirklichen Täuschung*, den ästhetischen Charakter abspricht. Aber er hat keinen Versuch gemacht, einen Schritt weiter zu gehen und von dieser landläufigen Illusion die *künstlerische Illusion* zu scheiden, die gar keine wirkliche Täuschung, sondern vielmehr eine *bewußte Selbsttäuschung*, eine *durchschaute Verwechslung* ist. Er ist sich nicht klar geworden, daß wenn wir ein Gemälde von indifferentem Inhalt dennoch, vorausgesetzt, daß es naturgetreu ausgeführt ist, ästhetisch genießen können, der ästhetische Genuß eben eine Folge dieser Naturtreue, d. h. der Uebereinstimmung des Wahrnehmungsbildes mit unserem Vorstellungsbilde von der Natur sein muß. Daß er auf diesen Gedanken überhaupt nicht gekommen ist, sondern von Illusion immer nur in dem hergebrachten Sinne einer wirklichen Täuschung spricht, beweist, *wie notwendig mein Versuch war, den Begriff der künstlerischen Illusion durch Analyse genau festzustellen.* Wenn also einige Kritiker der Langeschen Schrift seine Bemerkungen über die Illusion nicht ohne eine gewisse Schadenfreude gegen meine Illusionstheorie ausgebeutet haben, so beweist das nur, daß ihnen selbst der Unterschied zwischen der landläufigen und der künstlerischen Illusion nicht klar geworden ist, wie denn Lange, als er seine Bemerkung niederschrieb, offenbar meine schon 1895 publizierte Illusionstheorie nicht gekannt hat.

Zu den vielen durchschlagenden Beweisen für die Wichtigkeit der künstlerischen Illusion gehört bekanntlich auch der, daß die Kunst sich keineswegs damit begnügt, Lustgefühle wie Stolz, Freude, Liebe, Kraft, Wollust u. s. w., sondern auch Unlustgefühle wie Haß, Zorn, Kummer, Sorge, Angst, Enttäuschung, Reue, Eifersucht, Schrecken u. s. w. darzustellen. Ich schließe daraus, daß das, was wir beim Kunstwerk genießen, gar nicht dessen Inhalt, sondern vielmehr die *Art der Darstellung* ist, ein Schluß, der vollkommen mit der oben erkannten Bedeutung der *Naturwahrheit* übereinstimmt. Die herrschende Aesthetik sucht sich um diese Schwierigkeit dadurch herumzudrücken, daß sie diese Unlustgefühle durch besondere inhaltliche Bestimmungen einschränkt und umbiegt, indem sie behauptet, wenn sie nur mit Maß und unter gewissen Kautelen angewendet würden, könnten auch sie in der Kunst Lust erzeugen. Daraus sind dann im Laufe der Zeit eine Menge inhaltlicher Bestimmungen über das Schöne, das Sympathische, das menschlich Bedeutsame u. s. w. hervorgegangen, die nur den einen Fehler haben, daß sie von keinem Künstler befolgt werden. Mit derartigen verschwommenen und nebelhaften Erklärungen kann natürlich ein Naturforscher und klarer Kopf wie Carl Lange nichts anfangen. Er geht der Sache sehr viel energischer zu Leibe, freilich so, daß man aus seiner Beweisführung die Unzulänglichkeit jeder Erklärung, die nicht auf der Illusion fußt, deutlich erkennt.

Er behauptet nämlich frischweg, die zuletzt erwähnten Affekte seien gar keine Unlustgefühle, sondern Lustgefühle, oder genauer gesagt, sie erzeugten gar keine Unlust, sondern vielmehr Lust! Der Affekt an sich sei für den Menschen eine



MAX SCHLICHTING LUFTSCHLÖSSER
Große Kunstausstellung Dresden 1904

Quelle der Lust, einerlei ob es sich dabei um einen angenehmen oder unangenehmen Inhalt handle. Den Beweis für diese seltsame Behauptung bietet ihm die Physiologie. Man wird an die Blütezeit des Materialismus, an die achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts (aus denen diese Bemerkungen übrigens auch stammen) erinnert, wenn man Langes Ausführungen liest, die ungefähr in Folgendem gipfeln:

Jeder Affekt, und somit auch jeder Genuß, beruht auf einer Erweiterung der Blutgefäße und einem damit zusammenhängenden vermehrten Blutumlauf. Diese Erweiterung wird bewirkt durch die Muskelfasern in den Wänden der Arterien, die sich je nach der Einwirkung, die sie erleiden, entweder strecken oder zusammenziehen können. Die Reize, die wir mit unseren Sinnen und den übrigen peripherischen Nerven aufnehmen, werden von diesen zuerst zu den vasomotorischen Nervenzellen geführt,

die im Mittelhirn und Rückenmark liegen. Von hier werden sie durch ein anderes System von Nervenfasern zu den erwähnten Muskelfasern in den Wänden der Blutgefäße geleitet, die durch sie entweder gestreckt oder zusammengezogen werden, woraus sich entweder eine Erweiterung oder Verengerung der Blutgefäße ergibt. Jeder Affekt beruht auf einer Veränderung des vasomotorischen Systems, und da der ästhetische Genuß durch Affekte hervorgerufen wird, so ist auch er nichts anderes als die Folge einer solchen Veränderung.

Es wird aus der Darstellung des Verfassers nicht ganz klar, ob sich nach seiner Ansicht bei Lustgefühlen die Gefäße erweitern, bei Unlustgefühlen dagegen verengern. Doch scheint es nach den Bemerkungen über die Angst, daß dies seine Meinung ist. Man müßte dann also annehmen, daß die gewöhnlich der Unlust zugezählten Gefühle, die er als Lustaffekte charakterisiert, also Zorn und Kummer, auf einer Erweiterung der Blutgefäße beruhen.

Nach Lange hat nun jeder Mensch ein Bedürfnis nach Affekten. Da er diesem Bedürfnis im gewöhnlichen Leben wegen der damit verbundenen Gefahren für sich und andere nicht Genüge leisten kann, verschafft er sich dieselben künstlich durch die Kunst, die den Lustgehalt der Affekte ohne die damit verbundenen Gefahren zur Wirkung kommen läßt.

Das klingt alles sehr einfach und im Munde eines Mediziners gewiß auch überzeugend. Es ist nur leider nichts als Hypothese und in seinen Einzelheiten, wie mir von physiologischer Seite versichert wird, veraltet. Lange ist zu seiner Auffassung der Affekte als Genußmittel offenbar nur dadurch gekommen, daß gewisse freudige Affekte von einem Erröten, d. h. einer Füllung der unter der Gesichtshaut liegenden Blutgefäße begleitet sind. Daß auch Unlustgefühle wie Zorn von einem Erröten und Schwellen der Adern begleitet sind, hat ihn dann weiterhin zu der Meinung geführt, daß auch die Unlustaffekte, wenigstens einige von ihnen in Wirklichkeit Lustaffekte seien. Daß viele Menschen beim Zorn gerade blaß werden, und daß anderseits viele sichere Unlustgefühle wie Reue und Scham mit einem Erröten verbunden sind, bleibt dabei unberücksichtigt. Auch wäre mit dem Nachweis, daß Zorn ein Lustgefühl sei, nicht viel gewonnen, da ja andere Unlustgefühle wie Angst, Enttäuschung und Schrecken (auch nach dem Zugeständnis des Verfassers) in der Tat eine Verengerung der Blutgefäße herbeiführen — oder wie sich Lange ausdrückt, durch eine Verengerung der Blutgefäße herbeigeführt werden, d. h. wirkliche Unlustgefühle sind. Da nun die Kunst nicht nur die zweifelhaften, sondern auch die zweifellosen Unlustgefühle darstellt, bliebe es bei dieser Erklärung nach wie vor völlig unklar, wie der Mensch dazu käme, sich freiwillig Unlustgefühle nur deshalb zu verschaffen, weil sie in der Kunst keinen großen Schaden anrichten können. Man müßte denn annehmen, daß dem Menschen *jede* Veränderung des vasomotorischen Systems angenehm sei, einerlei ob sie auf eine Erweiterung oder eine Verengerung der Blutgefäße hinausliefe. Wenn dies die Meinung des Verfassers ist, so dürfte dagegen zu erwidern sein, daß der Zorn dem Menschen ganz ohne Zweifel schadet, und daß kein moderner Kulturmensch sich freiwillig einem solchen Unlustgefühle hingeben wird. Ich muß wenigstens nach meiner Erfahrung gestehen, daß ich mich im Leben vor jedem Unlustgefühl aufs Sorgfältigste hüte und es nur, wenn es mir aufgezwungen wird, pflichtschuldigst durchkämpfe, und zwar immer unter Schädigung meiner Gesundheit. Eine Veranstaltung, die den Zweck hätte, dem Menschen allerlei Affekte, auch Unlustaffekte zu verschaffen, hätte für mich etwas ebenso Lächerliches wie ein Schreibtisch, über dem jemand die Worte angebracht hätte: Mensch, ärgere dich!

Das einzige, was an der Langeschen Beweisführung richtig zu sein scheint, ist das, daß der Mensch auch die Unlustgefühle im Kampf ums Dasein braucht und deshalb ein Interesse für die Gattung darin besteht, daß er sich auch nach der Seite der Unlust hin bis zu einem gewissen Grade auslebt. Diesem Umstande trägt die Illusionstheorie dadurch Rechnung, daß sie die höhere Aufgabe der Kunst in einer Erweiterung und Vertiefung des Gefühlslebens, d. h. in einer Ergänzung und Vervollständigung des menschlichen Wesens erkennt. Das hat aber mit dem unmittelbaren Genuß der Kunst nichts zu tun, und kann uns nicht an der Ueberzeugung irre



ERNST OPPLER — SELBSTBILDNIS

Große Kunstausstellung Dresden 1904

RAFFAEL SCHUSTER-WOLDAN

Große Kunstausstellung Dresden 1904

LEGENDE

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin

machen, daß kein Mensch sich freiwillig durch die Kunst Unlustgefühle verschaffen würde, wenn die inhaltlichen Unlustgefühle nicht durch die *Form*, in der sie in der Kunst geboten werden, ihres emotionellen Charakters entkleidet, d. h. durch das Lustgefühl der Illusion ersetzt würden.

Vor allen Dingen bleibt bei der Annahme Langes vollkommen unklar, warum die Illusion, wie doch auch Lange zugibt, nicht bis zum Grade einer völligen Täuschung durchgeführt werden darf. Wenn wirklich der Affekt als solcher, einerlei welcher Art er ist, Lust gewährt, so liegt doch offenbar für die Kunst nicht die geringste Veranlassung vor, ihn in seinem Grade irgendwie abzuschwächen. Wenn wir wirklich nur dazu in eine Tragödie gehen, den Helden zu bewundern, weil er so edel ist, und den Intriganten zu hassen, weil er so schlecht ist, warum soll dann diese Bewunderung und dieser Haß nicht bis zu dem Grade in uns erzeugt werden, daß wir dem Helden laut zujubeln und den Intriganten mit faulen Eiern bewerfen — oder wenigstens, weil dies eine körperliche Gefahr für ihn ist, auszischen? Ist wirklich, wie Lange ganz richtig erkannt hat, eine solche naive Gefühlsäußerung eines ungebildeten Publikums kein wirklicher Kunstgenuß, so kommt es auch in der Kunst nicht auf die Erzeugung von Affekten um jeden Preis an, sondern vielmehr auf die Erzeugung einer ***bewußten Selbsttäuschung***, bei der die Affekte wohl eine Rolle spielen, bei der man aber sein eigenes Gefühl immer in der Gewalt hat. Dann beruht eben der ethische Wert der Kunst in der Herrschaft, die man bei ihrem Genuß über sich selber hat, in der Fähigkeit, Affekte nur soweit in sich zur Entwicklung kommen zu lassen, als es das Bewußtsein von der künstlerischen Fiktion zuläßt.

Da der Verfasser nicht die richtige Stellung zur künstlerischen Illusion gewonnen hat, ist es ihm überhaupt nicht möglich gewesen, ein einheitliches Prinzip des Kunstgenusses ausfindig zu machen. Einmal ist es die Spannung, ein andermal die Ekstase, dann wieder die Abwechslung als Kampf gegen die Abstumpfung und Ermüdung, dann wieder die sympathische Gefühlserregung oder die Bewunderung des Künstlers ob seiner Ueberwindung der technischen Schwierigkeiten, was nach ihm das Wesen des Kunstgenusses ausmacht. Besonders die drei letzteren Dinge werden einander ganz parallel gestellt, und zwar kommt es nach der Meinung des Verfassers nicht darauf an, daß sie zusammen in Wirkung treten, sondern in der einen Kunst kann es sich um die eine, in der anderen um die andere Seite handeln. So wird z. B. die Wirkung der dekorativen Kunst lediglich aus der Befriedigung des Abwechslungsbedürfnisses erklärt, indem behauptet wird eine Form sei *nur* dadurch schön, daß sie in einen Gegensatz zu anderen schon oft gesehenen Formen trete, und eine Farbe für sich allein könne überhaupt keinen Reiz ausüben, sondern nur im Verein mit anderen Farben, wobei dann der Gegensatz, d. h. der Reiz des Wechsels in Kraft trete. Von dem assoziativen Charakter der Farben, dem ästhetischen Wert der Form als eines Mittels, die Vorstellung organischen Lebens zu erwecken, von dem ganzen Stimmungsgehalt eines dekorativen Ensembles weiß der Verfasser nichts.



EUGEN BRACHT — NORWEGISCHE LANDSCHAFT

Große Kunstausstellung Dresden 1904

So soll der Genuß bei der Schauspielkunst nur in der Bewunderung des Künstlers, d. h. in der Anerkennung der schauspielerischen Geschicklichkeit bestehen. Diese Kunst soll der reinste Typus des l'art pour l'art, also eigentlich Kaviar fürs Volk sein; während in Wirklichkeit doch das Gegenteil der Fall ist. In der Literaturgeschichte könne man Perioden, wo alles nur auf die Geschicklichkeit des Dichters ankomme, und solche, wo die Wirkung in einer sympathischen Gefühlserregung bestehe, deutlich voneinander unterscheiden. Zu den ersteren gehöre der Klassizismus und der Naturalismus, zu den letzteren die Romantik. Wenn die eine Richtung eine Zeitlang geblüht habe, trete eine Reaktion im Sinne der anderen ein u. s. w.



OSKAR ZWINTSCHER DES KÜNSTLERS GATTIN
Große Kunstausstellung Dresden 1904

Man sieht, wie hier den Verhältnissen Gewalt angetan wird, und zwar nur um der Marotte willen, für den Kunstgenuß kein einheitliches Prinzip, sondern eine Vielheit ganz heterogener und logisch gar nicht parallelstehender Gefühle verantwortlich zu machen. Die Tatsache, daß beim Kunstgenuß verschiedene Dinge zusammenwirken, daß die Abwechslung dabei eine große Rolle spielt, daß die Bewunderung des Künstlers mitspricht, und endlich daß es bei vielen Künsten auch auf eine Gefühlserregung ankommt, steht freilich außer Zweifel. Aber handelt es sich denn da wirklich immer um ein Entweder — Oder und nicht vielmehr um ein Mehr oder Weniger? Sollte nicht das Wesen des Kunstgenusses gerade darin bestehen, daß alle diese Dinge *gemeinsam* in Wirkung treten, und sollte es nicht möglich sein, ein Prinzip ausfindig zu machen, wonach gerade das *Zusammenwirken* aller dieser Dinge, ihre gegenseitige Einwirkung aufeinander, die Bedingung des Kunstgenusses wäre?

Ein solches Prinzip gibt es, und zwar ist es das der künstlerischen Illusion. Wenn diese wirklich, wie ich nachgewiesen habe, eine *bewußte Selbsttäuschung* ist, so besteht ihr charakteristisches Kennzeichen darin, daß das Kunstwerk *gleichzeitig* als Kunstwerk, als Werk von Menschenhand, und als Natur, Gefühl, Kraft, Bewegung u. s. w. aufgefaßt wird. Und wenn sich beim Kunstgenuß wirklich, wie ich nachgewiesen habe, *zwei Vorstellungsreihen* bilden, deren eine sich auf den Künstler und die künstlerische Mache, und deren andere sich auf den dargestellten Inhalt, d. h. also auch auf die dargestellten Affekte bezieht, so sind doch in diesen beiden Vorstellungsreihen alle Wirkungsmittel enthalten, die Lange für den Kunstgenuß verantwortlich macht. Denn was ist die Vorstellung des Künstlers anders als eine Bewunderung seiner Meisterschaft, freilich nicht nur der äußerlichen Ueberwindung technischer Schwierigkeiten, sondern der Fähigkeit, das Tote zu beleben, das Anorganische ins Reich des Organischen überzuführen? Und was ist die Vorstellung des Inhalts anders als die möglichst anschauliche Reproduktion der Affekte, um die es sich hier, wo nur ein Scheinbild vorliegt, einzig und allein handeln kann? Das dritte Wirkungsmoment Langes aber, die Abwechslung, ist bei der Illusion schon in der *Form der Anschauung* selbst enthalten, indem die beiden Vorstellungsreihen sich nach einem bekannten psychologischen Gesetz nicht gleichzeitig in voller Stärke im Bewußtsein befinden können, sondern, ohne daß eine davon ganz daraus verschwindet, doch nach der Intensität fortwährend miteinander wechseln müssen — wozu natürlich noch andere Formen des Wechsels kommen können. Auch die Spannung und die Ekstase finden hier ihre Rechnung, denn Spannung ist natürlich nur bei einer sehr starken Illusion möglich, und Ekstase ist nichts anderes als jener Zustand der partiellen Selbstvergessenheit, in den wir durch eine illusionskräftige Kunst versetzt werden.

Nur ein Prinzip, das allen diesen Elementen gleichzeitig gerecht wird, sie gewissermaßen alle umfaßt, kann die mannigfaltigen Erscheinungen des Kunstgenusses und der Kunstentwicklung in befriedigender Weise erklären. Ich habe schon in meinem »Wesen der Kunst« ausgeführt, daß die verschiedenen psychischen Zustände, die bei der Illusion zusammenwirken, bei verschiedenen Individuen sehr verschieden stark zur Entwicklung kommen können. Es läßt sich in der Tat kein größerer Gegensatz denken als zwischen dem Backfisch, der einen Romanschluß mit dem einzigen Interesse liest, ob sich die beiden Helden auch wirklich »kriegen«, und dem gewiegten Literarhistoriker, der den Dichter in seiner Werkstatt belauscht und sich vollkommen klar darüber ist, mit welchen ethischen und tech-



SASCHA SCHNEIDER GLUT
Große Kunstausstellung Dresden 1904

nischen Mitteln er seine Wirkungen erzielt. Und doch genießen beide in ihrer Art ästhetisch. Denn auch der letztere muß, um über den Wert der Dichtung urteilen zu können, ihren Gefühlsgehalt auf sich wirken lassen, und auch der erstere wird sich dem Gefühle niemals so hingeben, daß er völlig vergäße, eine dichterische Fiktion vor sich zu haben. Nur überwiegt beim Backfisch unverhältnismäßig die sympathische Gefühlserregung und beim Literarhistoriker unverhältnismäßig die Bewunderung des Dichters.

Man wird nun theoretisch vielleicht sagen dürfen, daß die höchste Stufe des Kunstgenusses in der Mitte zwischen diesen beiden Extremen liegt, d. h. da, wo die beiden Vorstellungsreihen in vollkommen gleicher Stärke zustande kommen. Ein Künstler also, der gleichzeitig die Vorbedingungen für eine gerechte Würdigung der technischen Mache und doch auch wieder ein so intensives Gefühl für das Leben hätte, daß er sich dem Gefühlsgehalt eines Kunstwerks vollkommen hingeben könnte, würde in seinem Urteil den Höhepunkt des ästhetischen Genusses verkörpern. Dann müßte es offenbar das Ziel jedes Kunstgenusses und jeder Kunstkritik sein, sich diesem Punkte möglichst zu nähern. Aber begreiflicherweise wird dieses Ziel nur von verhältnismäßig wenigen erreicht, und es kann ganze Perioden geben, in denen sich bei der Mehrheit der Gebildeten der Schwerpunkt des Kunstgenusses nach der einen oder anderen Seite verschiebt. So ist es gewiß richtig, daß in der romantischen Dichterschule der Schwerpunkt nach der Seite des Gefühls verschoben war und daß die Malerei der Impressionisten eine Verschiebung nach der Seite der verstandesmäßigen Bewunderung voraussetzt. Ob wir jede dieser Verschiebungen billigen oder nicht, hängt lediglich von unserer eigenen Disposition oder genauer gesagt, von unserem eigenen Temperament ab. Aufgeregte Menschen, denen die Tränen sehr locker sitzen, werden für die Romantik vielleicht mehr übrig haben als für den Klassizismus, und Phlegmatiker werden eine intime und realistische Kunst vielleicht mehr bewundern als eine Kunst der ewigen Gefühlsduselei und der großen welterschütternden Ideen. Eine Alleinberechtigung kann man keiner dieser Zwischenstufen zusprechen, und es liegt in der Subjektivität der menschlichen Natur begründet, daß niemand mit Sicherheit den Punkt bestimmen kann, der die richtige Mitte zwischen den beiden, an sich gewiß einseitigen Extremen bezeichnet. Die Kunstentwicklung wird sich deshalb immer in der Form eines Wechsels, eines Hinundherschwankens zwischen beiden Extremen bewegen. Und es ist ganz natürlich, daß wenn sich das Zünglein der Wage in der einen Periode mehr nach der einen Seite geneigt hat, es in der nächstfolgenden Periode



FRANZ HOCH — SOMMERABEND

Große Kunstausstellung Dresden 1904

mehr nach der anderen gravitieren wird. Der Aesthetiker wird daraus nur den Schluß ziehen, daß es nicht die Aufgabe der Aesthetik sein kann, ihre Gesetze einer dieser Perioden zu entnehmen, sondern sie allen in gleicher Weise anzupassen. Das kann sie aber natürlich nur mit einem Prinzip, in dem die verschiedenen Wirkungsmittel als gleichberechtigte Elemente enthalten sind. Und ein solches ist die Illusion. Man kann, um das Prinzip der Illusion zu billigen, Idealist und Realist, Romantiker und Klassizist sein, da dasselbe ja über die Art der Naturanschauung, mit der jeder Mensch an das Kunstwerk herantritt, nichts aussagt, sondern nur verlangt, daß das Kunstwerk der Naturanschauung des Genießenden entspreche. Ob man nun bei der Illusion annehmen will, daß der ästhetische Genuß eine *Summierung der in den beiden Vorstellungsreihen enthaltenen Einzelgenüsse* ist, oder ob man ihn, was ich vorziehe, auf die *Form der Anschauung* selbst, d. h. auf den Wechsel der beiden Vorstellungsreihen, oder auf die Uebereinstimmung der eigenen Gefühle und Vorstellungen mit denen eines bedeutenden Künstlers zurückführen will, — genug, daß die Illusion bisher das einzige ästhetische Prinzip ist, das durch seine Vielseitigkeit und Elastizität allen Kunstrichtungen gerecht wird.

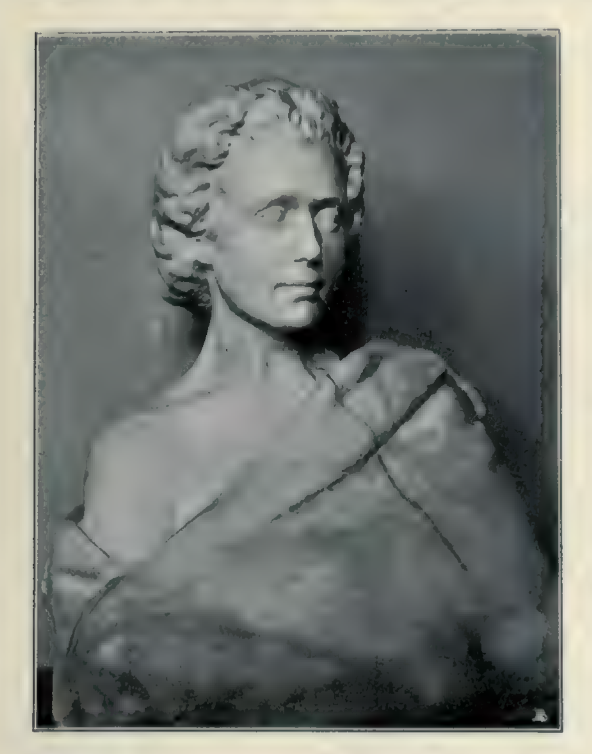


LUDWIG DASIO KUGELSPIELER
Große Kunstausstellung Dresden 1904

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

MÜNCHEN. Gegenwärtig sind im Kunstverein eine Anzahl Werke französischer Meister ausgestellt, die unter dem Namen der Schule von Pont-Aven bekannt geworden sind. Wir lernen PAUL GAUGUIN und VAN GOGH, außerdem noch einige andere Künstler aus diesem Kreise kennen. Man steht zuerst ziemlich ratlos vor diesen Bildern; sie weichen gänzlich von allem ab, was man sonst an Malerei zu sehen bekommt; sie scheinen allem Traditionellen und Gesetzmäßigen Hohn zu sprechen. Man glaubt zu sehen, wie diese Maler ihre Staffelei vor irgend einem Punkte in der Natur, einem sonnenbeschienenen Stoppelfeld mit etlichen Bäumen und Getreideschobern, einem sandigen Wiesenhange, einem zugefrorenen Fluße mit eingeschneiten Schiffen oder einer von Menschen belebten Straße aufstellen und auf fünf Schritte Abstand von der Staffelei mit meterlangen Pinseln den farbigen Eindruck keck und kühn auf die Leinwand setzen. Es sind aparte, koloristische Motive, wie das Spiel des Lichtes auf dem bloßen Nacken und Rücken eines Mädchens, der süße, rosafarbene Schimmer des Fleisches, der farbige Duft roter Nelken im Grünen, die grellen, leuchtenden, glänzenden Effekte des elektrischen Lichtes, die sie zur Wiedergabe anregen und reizen. In solchen Arbeiten entwickeln sie das feinste Tongefühl für ganz zarte Nüancen neben ganz rohen Empfindungen für brutale Lichteffekte und Gegensätze. Wie stimmungsvoll ist z. B. van Gogh's Vagabund in der Winterlandschaft und wie feinsinnig sind die Blumen der Natur nachempfunden, wie roh und grob hingegen ist der malerische Eindruck in dem Pleinairbild Mutter und Kind fixiert. Viel näher kommt der Wirklichkeit Gauguin in dem nackten Jungen. In dem Streben, der Natur möglichst nahezukommen und selbst die kompliziertesten farbigen Wirkungen doch der Gesamterscheinung unterzuordnen, gerieten Gauguin und van Gogh auf Abwege. Man kann nicht subtil und raffiniert und doch zugleich einfach sein. Eine Frau im grünen Kleide auf grellgelbem Grunde soll die Illusion erwecken, als befinde sie sich im Freien, vielleicht inmitten eines Gartens mit herbstlich gelben Blättern. Diesen Eindruck reduziert van Gogh auf die einfachsten elementarsten Gegensätze und gibt eine Harmonie von Chromgelb und Schweinfurtergrün, dazu die Konturen mit festen Strichen in Pariserblau. In diese Manier verfallen leider auch seine Nachfolger, darunter der begabte SLEWINSKI. Wo er sich davon freihält, wie in dem Mädchen mit den roten Haaren oder in einigen prächtig gemalten Blumenstücken, da zeigt er sich als ein tüchtiger geschmackvoller Künstler. BERNARD hingegen sucht absichtlich seine malerischen Eindrücke so primitiv als möglich darzustellen, während MINARTZ schwierige Probleme mit unübertrefflicher Geschicklichkeit löst. Die Gruppe vereinigt in sich die merkwürdigsten Gegensätze und Extreme, Süßes und Herbes, Anziehendes und Abstoßendes, Naives und Gekünsteltes, bewußtes Können und dilettantisches Unvermögen. A. H.

DÜSSELDORF. Bei *Eduard Schulte* ist eine große Sammlung holländischer Aquarelle ausgestellt. Unter den vielen bemerkenswerten Arbeiten sind besonders Blätter von M. BAUER, F. J. DU CHATTEL, JOS. ISRAELS, K. KLINKENBERG, A. MAUVE, J. H.



GEORG KOLBE WEIBLICHE BÜSTE
Große Kunstausstellung Dresden 1904

van Mastenbroeck, A. Neuhuys und W. Witsen hervorzuheben. Ferner sind die beliebtesten Illustratoren der Pariser Witzblätter, C. Léandre, Th. Steinlen und A. Willette, mit einer Sammlung von humoristisch-satirischen Zeichnungen, Radierungen und Lithographien vertreten, welche, vielfach farbig, durch geistreiche Ideen und originelle Behandlung des Dargestellten auffallen und lebhaftes Interesse erregen. A. G.

ST. MORITZ. Die *Segantini-Ausstellung*, deren Veranstaltung wir bereits meldeten, zeigt die im Besitz von Segantinis Freund Alberto Grubicy, sowie der Familie des Künstlers und in Samadener Privatbesitz befindlichen Werke: »Heuernte im Engadin«, »Strickendes Mädchen in der Sonne«, »Mutterliebe«, »Kartoffelschälendes Mädchen«, »Eichbaum«, »Heimkehr zum Stalle«, »Pferde auf der Weide«, »Morgenstunden«, Idyll«, »Edelweiß«, »Alpenrose«, ferner die Zeichnungen: »Sämann«, »Selbstbildnis«, »Mondschein«, »Gewitter«, »Liebesquelle«, »Uebelquelle«, »St. Moritz bei Nacht« und »Die Ausflügler«.

BUDAPEST. Die Nationalgalerie in Budapest erwarb auf der Düsseldorfer Internationalen Kunstausstellung drei farbige Radierungen von Allen Scaby-Reading „Die Mühle bei Mondschein", „Enten" und „Die Brücke". Das Gesamtverkaufsresultat der dortigen Ausstellung beträgt bis jetzt 300000 Mark.

FREIBURG i. Br. Durch die Bemühungen des Direktors der städtischen Kunstsammlungen, Professor Dr. Grosse, ist die Stadt in den Besitz einer Reihe feiner japanischer Kunstwerke gelangt, darunter mehrere seltene alte Masken von großem Werte, die nur dank der Opferfreudigkeit einiger Kunstfreunde angeschafft werden konnten. Einige, wie es scheint, gleichfalls für den Ankauf ins Auge gefaßte Bronzefalken des japanischen Plastikers Kuguki sind gegenwärtig in der städtischen Kunstsammlung ausgestellt.

WIEN. Für die staatlichen Sammlungen erwarb der Kultusminister Moritz von Schwind's »Erlkönig« und von demselben das Bildnis seiner Tochter Anna.

DENKMÄLER

BERLIN. In Pankow soll ein Reiterstandbild Kaiser Friedrichs nach einem Entwurfe des Bildhauers Professor Johannes Böse in Breslau aufgestellt werden. Prof. Böses Name wurde neuerdings mehrfach genannt, als die Bildhauer Krafft und Lehmann einen Zeitungsangriff wider ihn führten, gegen den er sich bisher nicht öffentlich verteidigt hat.

WIEN. Seitens des Stadtrates sind an eine Reihe hervorragender Bildhauer Aufforderungen ergangen, Entwürfe für das von der Stadt beschlossene Denkmal für Robert Hamerling einzureichen.

FRANKFURT a. O. Professor Brütt in Berlin hat für den Marktplatz der Stadt Christianstadt, in der er sich oft aufhält, ein in Kupfer ausgeführtes Kaiser Wilhelm-Denkmal im Werte von 4000 M. gestiftet.



WILHELM TRÜBNER KLOSTERWIESE IN FRAUENCHIEMSEE
Große Kunstausstellung Dresden 1904

VERMISCHTES

MÜNCHEN. Die Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft hat ein Rundschreiben an ihre Lokalgenossenschaften erlassen, begleitet von einem Bericht Professor Karl Marrs über seine Eindrücke von der deutschen Kunstausstellung in St. Louis, ein Bericht von Professor Wilhelm Kreis soll folgen. „Bei der unglaublichen Lage, in der sich unsere Genossenschaft gegenüber der deutschen Presse befindet“, so heißt es in dem Rundschreiben, „ist es sicher nötig, diesen Weg der Berichterstattung zu wählen. Was hier gesagt wird, soll nichts darbieten als die Wahrheit.“ Herr Professor Marr teilt dann in seinem Bericht mit, der Eindruck der deutschen Kunstausstellung sei ein durchaus würdiger und vornehmer, und sie hebe sich sehr vorteilhaft gegen die Kunstausstellungen der anderen Staaten ab, was geradezu ein Wunder sei angesichts der immer erneuten Kämpfe und der stets neuen Schwierigkeiten, die das Zustandekommen dieser Ausstellung erschwert hätten. Die Vollständigkeit des Bildes deutschen Kunstlebens leide bedauerlicherweise allerdings durch das Fehlen der Sezessionen, dennoch bedeute St. Louis einen vollen Erfolg der deutschen Kunst, wenn auch nicht im entferntesten zu berechnen sei, um wieviel größer die Bedeutung und Tragweite dieses Sieges unter der Beteiligung der Sezessionen gewesen sein würde.

DRESDEN. Der *Sächsische Kunstverein* veröffentlicht einen Bericht auf das Jahr 1903, der günstiger ist als in den vorangehenden Jahren. Da der Verein seinen Mitgliedern nicht bloß die eigene Ausstellung eröffnet, sondern auch freien Zutritt zu den Kunstsalons von Ernst Arnold und Emil Richter verschafft hat, so hat sich die Zahl der Mitglieder, die seit zehn Jahren regelmäßig zurückgegangen war, im Jahre 1904 wieder um 486 gehoben. Dazu haben natürlich auch die erfolgreichen Bemühungen, die Kunstvereinsausstellung auf ein höheres Niveau zu stellen, beigetragen. Der Verein kaufte in seiner eigenen Ausstellung 58 Kunstwerke für 7712 M., in der sächsischen Kunstausstellung, die die Dresdener Kunstgenossenschaft veranstaltete, 14 Kunstwerke für 7500 M., dazu für die Verlosung noch illustrierte Werke, Kupferstiche u. s. w. im Werte von 1953 M., ferner kauften Privatleute in der Vereinsausstellung 59 Werke für 6815 M. Aus dem Fonds für öffentliche Kunstzwecke wurde ein Werk im Werte von 3000 M. (sächsische Ausstellung), sowie eine Zeichnung von Segantini (Zwei Mütter) und einige Arbeiten des verstorbenen Dresdner Kupferstechers Prof. Eduard Bückel erworben; sie wurden dem Kgl. Kupferstichkabinett zugewendet. Für die im Bau begriffene Kirche des Ortes Pobershau im sächsischen Erzgebirge wurde ein Altarbild gestiftet, das die Himmelfahrt Christi darstellt; gemalt hat es der Dresdner Historienmaler Ludwig Otto. — Es ist zu wünschen, daß der Verein den neuen Aufschwung, den er genommen hat, dauernd beibehält.



ROBERT DIEZ WIEDERFINDEN

Große Kunstausstellung Dresden 1904

MÜNCHEN. Für die drei Mittelfenster der ionischen Säulenhalle am neuen bayerischen Armeemuseum sind kürzlich die von Professor KARL MARR entworfenen allegorischen Glasmosaikbilder fertiggestellt worden.

BERLIN. Zur Ausschmückung des Tonnengewölbes über der Orgelwand des neuen Domes sollen Glasmosaikgemälde nach Entwürfen von Professor WOLDEMAR FRIEDRICH verwendet werden, deren Motive die folgenden sind: »Der wiederkommende verklärte Christus«, »posaunenblasende Engel« und »singende Engel«. Die Kosten der Entwürfe werden auf 8000 M. festgesetzt. Das Halbrund über dem Haupteingang soll gleichfalls mit künstlerischem Schmuck in Glasmosaik ausgestattet werden.

MÜNCHEN. Für Münchener Bildhauer, hier lebende oder hier geborene, hat der Magistrat eine Konkurrenz mit Preisen von 600, 400 und 200 M. ausgeschrieben zur Erlangung von Entwürfen für eine plastische Gruppe, die auf dem Pfeiler des Treppenaufgangs zur Hochstraße ihre Aufstellung finden soll.

Redaktionsschluß: 6. September 1904 Ausgabe: 22. September 1904

Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ

Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München



• • *Ausstellung Dresden,*
Stuttgarter Künstlerbund

• L. VON KALCKREUTH •
VELAZQUEZ-PRINZESSIN



L. v. KALCKREUTH — HEIMKEHR
Ausstellung Dresden, Stuttgarter Künstlerbund

DER STUTTGARTER KÜNSTLERBUND IN DER DRESDENER KUNSTAUSSTELLUNG 1904

Von Paul Schumann

Seitdem im Jahre 1899 Graf Leopold Kalckreuth, Carlos Grethe und Robert Pötzelberger nach Stuttgart berufen wurden, hat sich in der schwäbischen Hauptstadt ein weit regeres Kunstleben entfaltet als vorher. Nicht als ob vorher gar keine bedeutenden Künstler in Stuttgart ihr Heim gehabt hätten — wir brauchen ja nur an Robert Haug und Otto Reiniger zu erinnern — aber es waren ihrer zu wenige, um Stuttgart den Namen einer beachtenswerten Kunststadt zu verleihen. Das ist seit 1899 anders geworden. Wir bezweifeln zwar, daß sich in Stuttgart seitdem der Kunstsinn wesentlich gehoben haben wird, daß etwa die Stuttgarter als Käufer heimischer Kunstwerke stark in Betracht kämen; indes Stuttgart gilt jetzt überall auswärts als Kunststadt insofern, als hier eine zielbewußte und leistungsfähige Künstlerschaft ihr Heim hat, deren Leistungen sich in München wie in Dresden, in Wien, Weimar, Düsseldorf und Berlin hohen Ansehens und voller Beachtung zu erfreuen haben. Der Stuttgarter Künstlerbund hat zum ersten Male 1899/1900 als solcher ausgestellt; zum zweiten Male tritt er in diesem Jahre geschlossen auf in der Dresdener Kunstausstellung. Die genannten fünf Künstler bilden den Kern des Bundes, zu ihnen tritt weiter als ein Künstler von erprobter Tüchtigkeit Bernhard Pankok und eine Reihe jüngerer Künstler haben sich den Meistern im Laufe der letzten sechs Jahre angeschlossen.

Zur Kennzeichnung des frisch erwachten Stuttgarter Kunstlebens müssen wir auch Konrad Lange's gedenken, der als Professor der Kunstgeschichte in Tübingen die Leitung der Stuttgarter Gemäldegalerie übernommen und ebensowohl durch Ankauf guter moderner Gemälde, wie durch neue Anordnung der Museumsräume sich entschiedene Verdienste erworben hat. Das Museum tritt auch in der Dresdener Ausstellung in die Erscheinung, denn der Stuttgarter Saal zeigt die Ausstattung, die nach Bernhard Pankoks Entwurf im Auftrag der Museumsverwaltung für einen Lesesaal der Gemäldegalerie ausgeführt worden ist. Eine Wandvertäfelung in hellem glänzendem Ahornholz zieht sich rings um den Saal, darüber eine Stoffbespannung in grauem Damast, von der sich die Gemälde trefflich abheben. Eine unserer Abbildungen zeigt die als Etagere ausgebildete Ecke der Wandvertäfelung (S. 68), eine zweite einen der Schreib- und Lesetische, mit denen der Museumssaal ausgestattet werden soll (S. 69). Der



CARLOS GRETHE PRAJANO
Ausstellung Dresden, Stuttgarter Künstlerbund

Tisch hat je drei Sitzplätze zu beiden Seiten des mittleren Aufsatzes, auf dem Werke der Kleinkunst stehen, außerdem eine ganze Anzahl Plätze für Bücher. Das ganze Möbel ist ebenso praktisch wie künstlerisch fein empfunden konstruiert. Das Ornament beschränkt sich auf vierunddreißig farbige Rosetten in Email und Holzeinlage, die einen ungemein vornehmen Schmuck ergeben und teils (in Holz) strenger stilisiert, teils (in Email) freier gehalten sind. Sie sind entworfen und ausgeführt in der Kgl. Lehr- und Versuchswerkstätte zu Stuttgart (von Eugen Berner, Helene Baumann, Elisabeth Hahn, Anna Steuer und Marie Wiest), die damit ein treffliches Zeugnis von ihrer Leistungsfähigkeit ablegt. Wenn man will, kann man auch die Messingverkleidung der Fußleisten zum Schmuck des prächtigen vornehmen Möbelstücks rechnen, das keinerlei Uebertreibungen in seinen Formen, sondern nur eine ruhige Durchbildung im Sinne des Sachstils aufweist. Die gleichen Vorzüge zeigt die ruhige Durchbildung der Wandvertäfelung. Auch eine ganze Anzahl gut gebundener Bücher mit Umschlag, Vorsatzpapier und Buchschmuck von PANKOK, E. R. WEISS und RUDOLF ROCHGA aus dem Verlag von Eugen Diederichs und Velhagen & Klasing zeugen von der sorgsamen Pflege, deren sich das moderne Kunstgewerbe in Stuttgart zu erfreuen hat. Sehr beachtenswert ist endlich Rudolf Rochga's Versuch, die eisernen Träger mit ornamentiertem Gips zu verkleiden, wohl der erste und nicht übel gelungene Versuch dieser Art.

Ein Vergleich dieses Stuttgarter Raumes mit dem daneben liegenden Wiener Saal spricht entschieden für die solidere Stuttgarter Art, neben der die Wiener wie ein raffiniertes Aesthetentum erscheint. Das gleiche gilt aber auch von den beiderseits ausgestellten Gemälden. Mit Recht wird in einem Bericht des „Dresdener Anzeigers" hervorgehoben, daß die Stuttgarter und Karlsruher Säle sich durch das spezifisch deutsche Gepräge der ausgestellten Kunstwerke vor den anderen Sälen besonders auszeichnen. „Sie enthalten reiner als andere Kunstzentren innerhalb Deutschlands eigentliche deutsche Kunst ohne fremde Beimischung." Bei den Karlsruhern kommen dafür wesentlich die Landschafter H. v. Volkmann, Kampmann, Trübner, Schönleber und Hans Thoma (letzterer in der historischen Abteilung) in Betracht, bei den Stuttgartern die schon genannten Künstler, besonders Graf Kalckreuth und Robert Haug.

Von KALCKREUTH sehen wir vor allem ein Bildnis seines Töchterchens im Kostüm einer spanischen Prinzessin unter Philipp IV., ein ganz köstliches Werk, eine Perle der gesamten Ausstellung (s. Titelbild). Es verdankt wohl einem Fastnacht-Kostümscherz seine Entstehung. Kalckreuth wurzelt als Künstler fest im deutschen Boden, kein anderer lebender Künstler hat uns so kraftvolle und dabei von echter Poesie empfundene deutsche Landschaften, Charaktere aus dem Bauernstande und zu höherer Bedeutung erhobene typische Darstellungen gleicher Art gegeben wie er. Er wurzelt nicht minder mit seiner Kunst in seinem Familienleben; eine ganze Reihe von ausgezeichneten Bildnissen und genreartigen Darstellungen, zu denen die Seinigen ihm Modell und Motiv geliefert haben, bestätigen, wie sehr der Bildnismaler im Vorteil ist, wenn er die Dargestellten aus intimem Umgang kennt. „Wie der Charakter, so ist die menschliche Physiognomie ein Buch, dessen Sinn

man nicht in einigen kurzen Sitzungen kennen lernt.“ Das wußte selbst Raphael Mengs. Als ihm der sächsische Kurfürst wegen seines Bildnisses des Sängers Annibali (Brera) eine Artigkeit sagte, entfuhren ihm die Worte: „Ja, Sire, der Freund ist darin, etwas, das Könige nicht kennen.“ Aber an Kalckreuths Bildnis seines Töchterchens ist nicht bloß der Vater, sondern ebensosehr der stark empfindende und geistvoll malende Künstler beteiligt. Kindermaler müssen, wie Justi richtig sagt, gelernt haben, das Unfaßbare, den Hauch der Form zu fassen, müssen verlernen, was sie gelernt haben. Kalckreuth hat dieses Geheimnis des Kindermalers. Das Bildnis seiner Velazquez-Prinzessin besteht neben den wirklichen Velazquez-Prinzessinnen in Madrid und Wien, ohne daß man von Nachahmung reden dürfte. Auch Kalckreuth besitzt das Genie der Farbe und des Lichtes, das jeder Kindermaler haben muß, und er vereinigt mit der freiesten, leichtesten Pinselführung auch kraftvolle Auffassung und schlichteste Ungezwungenheit. So wirkt das köstliche Bildnis, das die eigenen Wohnräume des Künstlers zum Hintergrund hat und als Nebenperson einen der kleinen Söhne des Künstlers aufweist, mit voller überzeugender Kraft. Es ist übrigens interessant, mit diesem Meisterstück Arthur Kampfs bekanntes Bild der beiden Schwestern zu vergleichen, das gleichfalls in der Dresdener Ausstellung zu sehen und nach ähnlichen malerischen Grundsätzen gemalt ist.

Kalckreuth hat außer diesem Bildnis noch eine Winterlandschaft ausgestellt, beschneite Kiefern, durch welche die gelbe Luft hindurchscheint, meines Wissens das erste Waldesinnere, das er gemalt hat, eine Studie von kraftvoller Breite der Malerei, dazu eine Reihe kräftiger Aquarelle mit ländlichen Motiven, von denen wir die „Heimkehr von der Kartoffelernte“ wiedergeben (s. Abb. S. 51).

Neben Kalckreuth steht Carlos Grethe, unser bester Marinemaler, der merkwürdigerweise so weit weg vom deutschen Meere wohnt, dafür aber jedes Jahr seine Sommerferien bei Hamburg und an anderen Orten, namentlich im Norden Deutschlands, in eifrigen Studien verbringt. Von der klaren gegenständlichen Durchbildung ist er allmählich zu breitester Tonmalerei übergegangen, wie sie zu überzeugender Wiedergabe der wechselnden Stimmung besonders geeignet ist. Das



HERMANN PLEUER — AUSFAHRENDER ZUG

Ausstellung Dresden, Stuttgarter Künstlerbund

Bild, das wir wiedergeben, zeigt die Einfahrt in den Hafen von Hamburg bei St. Pauli an der Grenze von Altona bei böigem Wetter (s. Abb. S. 55). Schleppdampfer und Kohlenschiffe (die jetzt nicht mehr gebraucht werden) sind sichtbar; aus violetter Tönung treten kräftige Farbenflecke hervor. Mit überzeugender Wahrheit ist die Stimmung des für den Sommer 1903 typischen Hamburger Wetters wiedergegeben. Mit Recht sind in Grethes Aquarellen (vgl. Abb. S. 52 „Prajano"), deren Motive dem Süden entnommen sind, die Formen klarer herausgearbeitet, wenngleich sich auch hier die freie Art des reifen Künstlers nicht verleugnet.

Als Landschafter steht OTTO REINIGER in Stuttgart obenan. Seine Abendlandschaft ist in jeder Beziehung meisterhaft. Zu der wundervollen Einheit der farbigen Wirkung in Grau gebrochener Töne kommt die Kraft der fast unheimlichen Stimmung, die von den fahlgelben Wolken ausgeht, zu der kraftvollen Breite des Vortrags die bildmäßige Erfassung des Motivs. So vereinigt Reiniger mit außerordentlichem Können die Vorzüge alter und moderner Kunstweise, und erweist sich dabei als Monumentalkünstler ersten Ranges.

Es folgt weiter ROBERT HAUG mit zwei seiner Schlachtenbilder aus dem Befreiungskriege 1813—1815. Sie bedeuten keinen Fortschritt gegen seine bisherigen Leistungen, besitzen aber vollauf die Vorzüge, die wir bei ihm zu finden gewohnt sind. Unerreicht sind sie, wenn wir von Menzels Friedrichsbildern absehen, in feiner Beobachtung der Menschen in den verschiedensten Bewegungen; unter den zahlreichen Figuren ist keine untätig oder schablonenhaft aufgefaßt; selbst bis in den tiefsten Hintergrund hinein ist jede in individueller Bewegung und Tätigkeit. Bei dieser einläßlichen Einzelarbeit leidet doch das Gesamtbild nicht, wenn auch die malerische Gesamtwirkung nicht das Entscheidende bei solchen Bildern ist und sein kann. Der Ernst der Studien und der gesamten Auffassung hebt Haugs Schlachtenmalerei hoch empor über das, was die offizielle Berliner Kunstauffassung darunter versteht.



KARL DONNDORFF JR. — DER SALBER
Ausstellung Dresden, Stuttgarter Künstlerbund

Eine eigenartige Erscheinung ist BERNHARD PANKOK als Maler, da man seit Jahren gewöhnt ist, ihn nur als Künstler auf dem Gebiete der dekorativen und gewerblichen Kunst zu würdigen. Das Bildnis (Abb. S. 59) ist älter, die Landschaft (Abb. S. 66) mit ihrem hellen saftigen Grün jünger. Beide zeigen aber eine persönliche Note und sind überaus frisch und energisch in Farbe und Zeichnung. Schon länger bekannt sind CHRISTIAN SPEYER's „Heilige drei Könige", die von einem Bauer geführt, im Abendlicht an einem Fluß dahinreiten, während man im Hintergrunde am anderen Ufer das heilige Köln sieht. Die edle andachtsvolle Auffassung des Vorgangs im deutschen Geiste und die dekorative Farbenpracht des Bildes lassen es erfreulich erscheinen, daß das Gemälde nunmehr im Schlesischen Museum zu Breslau eine dauernde Stelle gefunden hat.

Weiter ist zu nennen HERMANN PLEUER, dessen „Ausfahrender Zug" (s. Abb. S. 53) in der Farbe mehr als kräftig, fast brutal, aber doch wirksam ist. Eine gewisse derbe Kraft ist ja überhaupt ein gemeinsamer Zug der Stutt-



CARLOS GRETHE — BÖE

Ausstellung Dresden, Stuttgarter Künstlerbund

garter Schule. Dafür zeugen unter anderem auch die ganz eigenartigen fesselnden Zirkusbilder von AMANDUS FAURE („Eine Glanznummer“, „Nach der Vorstellung“), die dekorativen Bilder des früheren Stuck-Schülers ULRICH NITSCHKE (s. Abb. von „Auf dem Gipfel“ S. 58), ERNST WIEMANN's „Feuersbrunst in Altona“ u. a. m. HALLER's „Piz Corvatsch“ (s. Abb. S. 63) und HOFER's „Kastanienbaum“ sind in ihrer stilisierend vereinfachenden Farbengebung wohl für farbige Lithographie gedacht. Weiter sind mit vortrefflichen Landschaften vertreten der durch seine Plakate bekannte talentvolle junge WILHELM WULFF (besonders gut ist seine „Bauerndiele“), ALFRED SCHMIDT, dessen Landschaft mit Wanderer im Stile Reinigers frisch und groß geraten ist, während das Bild „Am Wasser“ einen sentimentalen Zug aufweist und besonders ROBERT PÖTZELBERGER, dessen köstliche Bodenseelandschaft mit ihren feinen malerischen Reizen in Abendsonnenstimmung wir auf S. 61 wiedergeben. Schließlich sind noch zu nennen CARL CASPAR („Frühling“, „Bildnis“), EUGEN STAMMBACH („Tannen“), HEINE RATH („Uhlenhorst“), ERNST GABLER, dessen „Radierer“ sehr frisch und charakteristisch aufgefaßt ist, sowie ALEXANDER ECKENER's farbenkräftiges Bild „Kühe auf der Weide“ (s. Abb. S. 60 u. 66).

Große *Plastik* haben die Stuttgarter in Dresden wenig ausgestellt, dafür aber eine Reihe von kleineren Werken in Bronze und Terracotta, die viel echt künstlerisch Reizvolles aufweisen. Da ist vor allem Robert Pötzelbergers Bronzegruppe „Gaul in der Schwemme“ zu nennen (s. Abb. S. 64), ungemein interessant in der Bewegung, wie der kecke nackte Junge so fest auf dem Pferd sitzt, den Kopf des schweren Gauls zur Seite reißt, ein Motiv, das auf allen Seiten reizende Ueberschneidungen und interessante Umrißlinien ergibt. Robert Haugs Wilhelm I. zu Pferd zeigt uns in schlichter Auffassung den Kaiser als Menschen und trefflichen Reiter. Ungemein reizvoll ist weiter Pötzelbergers Leuchter „Erwachen“ (s. Abb. S. 65) und seine Schmuckschale mit weiblicher Figur



GEORG LEBRECHT — EINSAME LANDSTRASSE

Ausstellung Dresden, Stuttgarter Künstlerbund

in Silber. Von HEINRICH HEYNE sind ein paar interessante Majolika-Statuetten vorhanden. Ganz selbständig und talentvoll erweist sich MELCHIOR VON HUGO, der früher sächsischer Offizier war und dann unter Kalckreuth sich der Kunst gewidmet hat. Ein Hermes in Form eines Petschafts und ein lustiger tanzender Faun sind treffliche Proben seines Könnens, nicht minder der ungemein charaktervolle, flott modellierte Kopf eines mürrischen jungen Mannes (s. Abb. S. 57). EUGEN BERNER, der verdienstliche Leiter der Versuchswerkstätten, bekräftigt seine Künstlerschaft durch eine Plakette und ein Triptychon mit Email, worin das wunderbare Material in reizvoller Weise zur Geltung gebracht ist, und auch die Schmucksachen seiner Schüler und Schülerinnen im modernen Materialstil wirken fein und vornehm; nicht minder seine eigenen, wenn sie auch hier und da etwas kapriziös erscheinen.

Als ein hervorragender Künstler erweist sich der Bildhauer DANIEL STOCKER mit fünf ebenso verschiedenartigen wie selbständig und stark empfundenen Werken, einem ernsten gehaltvollen Grabrelief, einer scharf charakterisierten weiblichen Bildnisbüste in getöntem Gips, einer Bronzestatuette „Kirke", einer geistvollen Marmorgruppe „Seele" und einer kleinen Bronze des reuigen Kain (1. Mos. 4, 13), die wir S. 65 in Abbildung geben. KARL DONNDORF's des Jüngeren „Trinkender Merkur" ist eine reizvoll bewegte Gestalt, sein „Satyr" ist mit gutem Humor erfaßt, „Der Salber" (s. Abb. S. 54) erscheint uns etwas akademisch.

¶ Die graphische Kunst, die mit dem Aufleben der modernen Kunst so köstlich erblüht ist, hat auch in Stuttgart nach der Uebersiedelung von Kalckreuth und Grethe kräftig Wurzel geschlagen. Die Stuttgarter Abteilung ist eine der besten in der so ausgezeichneten graphischen Sammlung der Dresdener Ausstellung, die zugleich die Aquarelle und die Pastellgemälde umfaßt. Da sehen wir von Kalckreuth Leistungen aus dem Bauernleben von Milletscher Kraft und Größe, Radierungen von Dorfansichten, die mit den einfachsten Mitteln bedeutende Wirkungen erzielen und Aquarelle von gleicher schlichter Größe (s. Abb. S. 51). Carlos Grethe ist mit zehn Aquarellen von Capri vertreten, die farbenreich, flott und wirksam die südlichen Reize in Sonne und Luft wiedergeben — besonders schön: „Ausfahrende Fischerboote". Von Bernhard Pankok ist der einzige Abdruck des ganz meisterhaften Bildniskopfes eines älteren Herrn da, von GEORG LEBRECHT ein



MELCHIOR VON HUGO MARMORKOPF
Ausstellung Dresden, Stuttgarter Künstlerbund

halbes Dutzend Aquarelle und farbige Zeichnungen auf dunklem Papier, Landschaften darstellend, die an Größe der Auffassung und trefflicher Wirkung mit wenigen Farben ihresgleichen suchen (vergl. die Abbildung: „Einsame Landstraße" S. 56). Weiter sind wiederum zu nennen: Robert Haug („Krieger-Studie"), Alexander Eckener, dessen interessante Aquarelle — „Platzregen", „Ochsen beim Pflügen" u. s. w. — die Kalckreuthsche Art aufweisen. Alfred Schmidt gibt in seiner „Mühle an der Brenz" und seiner „Burg Möckmühl" (Steindrucke) treffliche Proben echter Heimatkunst, Heine Rath wirksame Lithographien von vier Steinen (besonders: „Stockholm"). Endlich mögen noch die hübschen Landschaften von HEINRICH NAUEN, die ansprechenden Radierungen von META VOIGT, die zwei Radierungen und die humorvolle farbige Zeichnung „Der erste Gichtknoten" von HANS AULHORN erwähnt sein.

So legt die Stuttgarter Abteilung der Dresdener Ausstellung Zeugnis ab von dem frisch aufstrebenden Kunstleben der schwäbischen Hauptstadt, die bewährten Meister im frohen Wettbewerb mit den jugendlichen Kräften, die sich um sie scharend den Lorbeer der Kunst erfolgreich erstreben. Möge die Stadt Stuttgart den Ruhm ihrer heimischen Künstlerschaft gebührend zu würdigen wissen.





ULRICH NITSCHKE AUF DEM GIPFEL
Ausstellung Dresden, Stuttgarter Künstlerbund

DIE DÜSSELDORFER AUSSTELLUNGS-JURY 1904

Es unterliegt kaum einem Zweifel, daß die höchst respektable Vertretung der lokalen Schule auf der diesjährigen Ausstellung zu Düsseldorf vor allem der durch Fritz Roeber geschaffenen Organisation zu verdanken ist, welche die Majorisierung der aufstrebenden Elemente verhinderte. Der jüngeren Generation ist zum ersten Male ihr Recht geworden. Die Aufnahme-Kommission der Düsseldorfer hat, von einigen Irrtümern abgesehen, strenger gewaltet, als dies in anderen Abteilungen geschehen ist, welchen, wie üblich, eigene und unabhängige Juries zugestanden waren. So ist es denn freilich gekommen, daß man manchen einheimischen Arbeiten den Platz verweigerte, um ihn, wenn auch ohne Absicht, dem Berliner oder Wiener Schund einzuräumen.

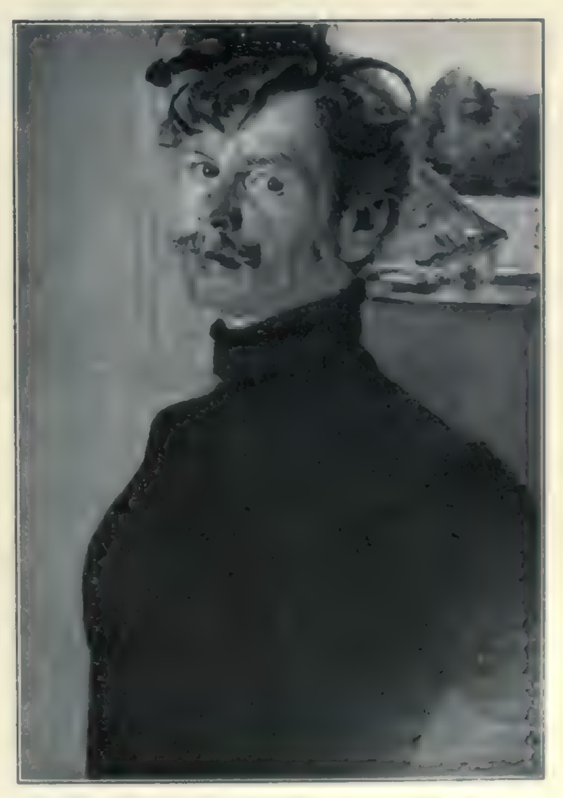
Darob natürlich große Entrüstung. Es war vorauszusehen, daß die Strenge der Jury von seiten der Zurückgewiesenen als eine absichtliche Bevorzugung der Fremden gedeutet werden und Proteste aus ihren Kreisen hervorrufen würde, deren einer von einem schrift- und redegewandten Maler herrührt, der sich Angelo Dämon nennt und den geschmackvollen Titel »Frechheit ist Trumpf« führt. Der Humor, in welchen einzelne Abschnitte gekleidet sind, wird auch den Gegner ergötzen, während die Sentimentalität anderer ziemlich deplaziert wirkt. Die Mischung von blutigem Ernste mit blutigen Kalauern kommt dem Ganzen ebensowenig zustatten, wie die Streiche gegen die eigenen Schicksalsgenossen. An der Jury hat der Verfasser wenig Freude erlebt, er tröstet sich aber darüber mit dem reinsten aller Gefühle, der Schadenfreude. Vielleicht hätte der Protest stärker gewirkt, wenn sein Wortführer sich mit allen Zurückgewiesenen solidarisch erklärt hätte, anstatt, sei es mit offenem Hohne, sei es mit spöttischen Seitenblicken, unter Verwünschungen auf die Teufelin Jury bald da, bald dort einfließen zu lassen: »Dem eingebildeten Menschen ist ganz recht geschehen.«

Daß die Aufnahme-Kommission für Düsseldorf einzelne Fehlgriffe getan hat, ist nicht zu leugnen, sowohl in dem, was sie zurückgewiesen, als in dem, was sie aufgenommen hat. Vielleicht sind in diesem Zusammenhange die Bemerkungen über das Kriechertum zu verstehen, das in der Düsseldorfer Künstlerschaft so entwickelt sein soll. Es gibt überall, nicht nur dort, Leute von großer Anpassungsfähigkeit, die sich rasch umzukrempeln verstehen und bereit sind, morgen schon die Götzen von heute zu verfluchen. Durch modernen Aufputz ihre Talentlosigkeit verbergend, wußten manche von ihnen sich in die Ausstellung einzuschmuggeln. Aber nicht nur diese trifft Dämons Zorn, alle, alle, die da vertreten sind, taugen nichts. In den anderen Abteilungen kühlt er mit Vorliebe an solchen Erscheinungen sein Mütchen, die auch von der einsichtigen Kritik der Gegner preisgegeben werden. Der Streich ist nicht ungeschickt, denn das große Publikum, an das er sich wendet, weiß nichts davon und freut sich, ihm, ihm allein Beifall klatschen zu können.

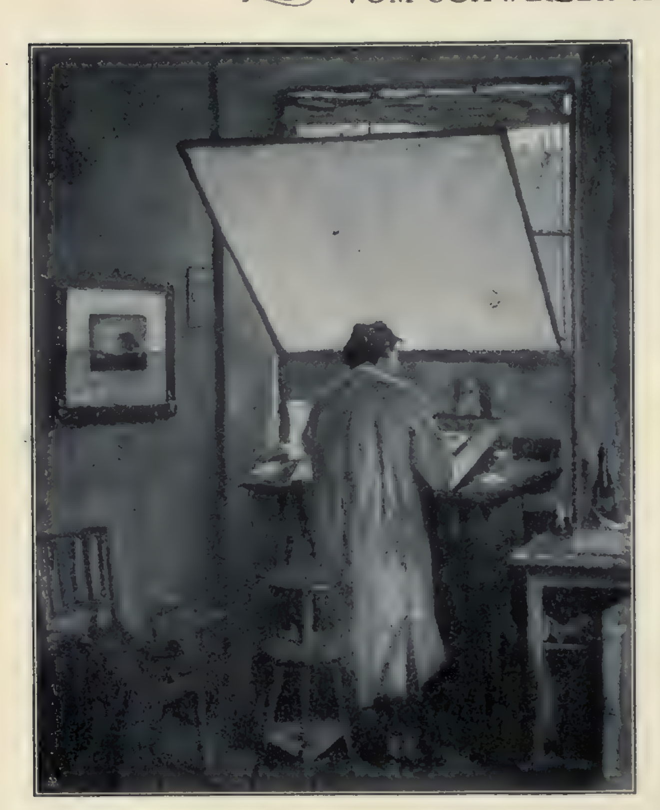
Auch die Franzosen, die heißumbuhlten, haben seiner Ansicht nach nur Schund geschickt. Wenn das wahr ist, braucht man ja die Konkurrenz nicht zu fürchten. Tatsächlich aber zieht sich die Besorgnis, durch die Fremden — nicht bloß die Ausländer sind darunter gemeint — in den Beziehungen zur ererbten Kundschaft gestört zu werden, wie ein roter Faden durch die ganze Schrift. Gewisse Kreise möchten eben immer noch Düsseldorf mit einer chinesischen Mauer umgeben und mit allen Mitteln verhindern, daß die Kohlen- und Eisenbarone der Nachbarschaft etwas anderes zu sehen bekommen, als das, was sie ihnen selbst vorsetzen. Dadurch würden sie den Rückgang Düsseldorfs als Kunstmarkt nicht aufhalten, der ja gerade dadurch hervorgerufen wurde, daß sich das alte Düsseldorfer Genre schließlich überlebte, weil es zu wenig verjüngende Elemente in sich aufnahm. In München hat man viel früher die Zeichen der Zeit verstanden und mit der Lederhosenmalerei, der geistlichen und weltlichen Kneipenmalerei gebrochen. Freilich konnte man auch hier nicht verhindern, daß das Hauptgeschäft nach Paris hinüberzog, wo jetzt Amerika zum größten Teile seinen Kunstbedarf deckt. Aber anstatt sich trotzig abzuschließen und dadurch das Uebel zu vergrößern, suchte man von den Fremden möglichst viel zu lernen und ist jetzt glücklich so weit, sich über sie wieder zu selbständiger Eigenart erheben zu können.

Die französische Kollektion in Düsseldorf enthält zwar keine Blender, aber eine sorgfältige Auswahl feiner, die Hauptrichtungen kennzeichnender Bilder, welche den Düsseldorfer Künstlern ein hochwillkommenes Studium bieten. Natürlich sind die Franzosen nicht gekommen, um uns zu lehren, wie man es machen soll, sie dachten wohl auch, in der Millionenecke des Deutschen Reiches einige kleine Geschäfte zu machen. Auf jeden Fall ist es erfreulich, daß sie die Beteiligung an der Ausstellung sehr ernst genommen haben und daß hierdurch, wie durch die Ausstellungen der »Fremden« überhaupt, die Rückständigkeit und Isolierung Düsseldorfs endlich gebrochen zu sein scheint. Mit Rücksicht auf den internationalen Charakter des Unternehmens mußte Düsseldorf mit sich selbst strenger ins Gericht gehen als bisher. Dank der Gewissenhaftigkeit und Unbefangenheit der Jury braucht es sich vor seinen Gästen nicht zu schämen.

Dem Dämon imponiert eigentlich nur Menzel. Ob es ihm damit so ganz ernst ist? Ich erinnere mich noch sehr gut der Zeit, wo Menzel bei der Mehrzahl der Künstler und des Publikums verpönt war, und daß ihm eigentlich nur die »gute Gesinnung«, seine Vorliebe für Friedrich den Großen und das Preußenheer den Weg zur Volkstümlichkeit und zur kaiserlichen Huld gebahnt haben. Vielen war und ist der rücksichtslose Realist nicht sehr sympathisch. Seinem ganzen Wesen nach gehört Menzel zu den modernen Individualisten und kann nur durch Spiegelfechtereien in einen Gegensatz zu den künstlerischen Bestrebungen der Gegenwart gebracht werden. Aber was ist denn unserem Protestler an diesen so »zuwider«? Er kann sie nicht leiden, weil sie ein Produkt der frivolen Weltanschauung des neunzehnten Jahrhunderts sind, jener »Vergötterung des eigenen Ichs und der daraus folgenden souveränen Verachtung von Gott und Welt«, einer Weltanschauung, die von dem Juden Heinrich Heine begründet, über den Juden Richard Wagner bis zu Th. Th. Heine, dem bekannten Zeichner des »Simplicissimus« führt. Richard Wagner ein Jude! Das ist doch einmal eine Aeußerung von herzerquickender Originalität, ein Antisemitismus, der den Juden sehr willkommen sein dürfte, weil er ihnen die besten Geister zuweist. Ebensowenig wie Wagner ist Th. Th. Heine ein Jude und der »Simplicissimus« jüdisch. Dessen Art der Satire hat mit der Heinrich Heines und Börnes oder gewisser Berliner Witzblätter nichts zu tun, dafür ist sie zu stark und fest, man könnte fast sagen gewalttätig. Es fehlt ihr das Verdeckte, Hinterlistige. Die Schuld an der frivolen Weltanschauung der modernen Künstler tragen angeblich die Akademien, welche dem Schüler nur technische Fertigkeiten beibringen, dagegen die Geistesbildung vernachlässigen. Dämons Ideal ist der gebildete Künstler, der durch seine Werke lehrt und erhebt, ein Führer und Priester der Menschheit. Es ist nicht meine Absicht, für die Akademien eine Lanze zu brechen, aber wir danken dem Schöpfer, daß den Künstlern nicht noch mehr theoretische Bildung auf Kosten der praktischen eingetrichtert wird. Wenn es irgendwo an irgend etwas fehlt, so gibt der Deutsche die Schuld daran der Schule oder der Polizei, oft auch beiden gleichzeitig. Es ist ein großer Irrtum, zu glauben, daß die zum Führer der Menschheit nötige Bildung auf Schulen erworben werden könne. Unter den Nur-Malern, welchen der Inhalt gleichgültig, Form, Farbe und Stimmung alles ist, gibt es heutzutage mehr hochgebildete Elemente, Leute, welche die Universität hinter sich haben, als zur Zeit der Gedankenmalerei, während Cornelius und Kaulbach nur die Bänke der Elementarschule gedrückt haben und doch den tiefsinnigsten Problemen gewachsen waren. Nicht an allgemeiner Bildung fehlt es unseren Künstlern, und nicht an Ideen, weit häufiger sind sie gegen die französischen ins Hintertreffen geraten, weil sie mit dem Handwerksmäßigen in



BERNHARD PANKOK BILDNIS
Ausstellung Dresden, Stuttgarter Künstlerbund



ERNST GABLER DER RADIERER
Ausstellung Dresden, Stuttgarter Künstlerbund

der Kunst schwerer ringen müssen, ihre Ideen weniger leicht gestalten können. Das Bemühen, technische Leichtigkeit zu erringen, hat oft zu einseitiger Betonung der Mache, zu einem Spiele mit technischen Problemen geführt, aber das ist ein notwendiges Uebergangsstudium. Das Bemühen, vom traditionellen Schema loszukommen, neue Formen, neue Ausdrucksweisen zu gewinnen, mußte teilweise mit einer *Einbuße an formaler Schönheit* verbunden sein. Das ist der Stein des Anstoßes, hier setzen die Freunde des Alten, die Nörgler am Neuen den Hebel an. Wer wollte leugnen, daß Nathaniel Sichel glatter und niedlicher malt als Fritz von Uhde? Ist aber nicht auch Dürer derber, eckiger als die zierlichen Miniatoren der Livres d'heures? Jede künstlerische Umwälzung ist im Anfange etwas grob und gewalttätig. Jahrzehnte- oder jahrhundertelange Gewöhnung, langes Wiederholen derselben Formen erzeugt äußerliche Glätte und Eleganz, die sich immer mehr von der Natur entfernt und zum Schema wird. Jede Neuerung muß von vorne beginnen und sich allmählich ihre Ausdrucksweise erkämpfen. Die ersten Aeußerungen der gotischen Plastik erscheinen hart und ungeschickt gegen die routinierten romanischen Arbeiten. Die Eleganz der Goldenen Pforte in Freiberg, der Kreuzgruppe in Wechselburg sucht man in der Frühgotik vergeblich. Und sind nicht Donatello, Verrocchio und alle die Begründer der Renaissance herb und ungraziös gegenüber den Bildhauern der späten Gotik, deren Eleganz und Zierlichkeit allerdings durch ein vollkommenes Preisgeben der äußeren und inneren Wahrheit erzielt ist?

Sollten die »Fremden«, die übrigen deutschen und die ausländischen Kunstschulen, wie wir wünschen, es für vorteilhaft erachten, sich ständig an den Düsseldorfer Ausstellungen zu beteiligen, so wird sich vielleicht ein Mittel finden, dem anfangs erwähnten Uebelstande abzuhelfen und einen gleichmäßigen künstlerischen Maßstab für die Beurteilung aller Einsendungen zu finden. Viele Ausstellungsleitungen nehmen ja schon jetzt das Recht für sich in Anspruch, in besonderen Fällen auch solche Werke zurückzuweisen, welche die Jury einer einzelnen Abteilung approbiert hat. Wenn sich diese nicht fügen will oder kann, muß allerdings nach bisherigem Brauche die ganze Kollektion zurückgezogen werden. Vielleicht läßt sich schon von Anfang an durch die Entsendung fremder Vertreter in die Ausstellungsleitung eine gewisse Einheitlichkeit erzielen. Dadurch würde den einheimischen Zurückgewiesenen der Vorwand entwunden sein, sei es über Cliquenwirtschaft, sei es über Bevorzugung bezw. Mangel an Kontrolle der Fremden zu klagen.

A. Kisa

VOM SCHWEIZER KUNSTLEBEN

In der Schweiz ist das Kunstleben immer ein sehr reges. Die öffentliche Kunstpflege liegt in den Händen zweier Instanzen. Die eine, offizielle, ist die vom Bundesrat ernannte, meist aus Künstlern zusammengesetzte »Eidgenössische Kunstkommission«; die zweite ist der seit beinahe hundert Jahren bestehende »Schweizerische Kunstverein«. Leider arbeiten die beiden Organisationen nicht immer auf gemeinsame Ziele hin. Dies wird niemanden allzustark wundern; es ist »chez nous comme partout«. Es gibt nun Stimmen, welche behaupten, der »Schweizerische Kunstverein« habe sich überlebt; seine fünfzehn Sektionen in den verschiedenen Schweizerstädten seien stark genug, um des gemeinsamen Bandes zu entbehren. Lorbeeren seien auch in Fülle da, um sich würdevoll zum Sterben hinzulegen; im übrigen sorge die »Kunstkommission« genügend für die Kunst im Gesamtvaterlande. Ich bin anderer Meinung. Erstens sind die Wander- (die sog. Turnus-) Ausstellungen, die der Schweizerische Kunstverein alljährlich veranstaltet, noch immer ordentlich abträgliche Märkte für schweizerische Kunst, und wer den Künstlern Käufer verschafft, braucht sich für seine Existenzberechtigung nicht zu legitimieren. Zweitens gibt der Kunstverein mit Unterstützung von Privaten und endlich auch des Bundes das *Schweizerische Künstlerlexikon* heraus, ein weitschichtiges Unternehmen, dessen Redakteur, Prof. Carl Brun an der Universität Zürich, einen ganzen Stab von Fachgenossen der Kunstgeschichte und Kunstkritik um sich vereinigt. Seit 1902 sind von den etwa zehn Lieferungen des Werkes bereits drei herausgekommen, starke Bände von je 160 Seiten. Ihr Inhalt ist, so weit möglich, erschöpfend, werden doch sämtliche bekannte schweizerische Maler, Glasmaler, Emailmaler, Miniaturmaler, Kupferstecher, Radierer, Holzschneider, Lithographen, Architekten, Bildhauer, Bildschnitzer, Kunstschreiner, Medailleure, Wachsbossierer, Goldschmiede, Kunstschmiede und -Schlosser, Glocken- und Stückgießer, sowie die Kunsttöpfer aller Zeiten in dem Buche behandelt. Aesthetische Betrachtungen, namentlich in Bezug auf die Werke Mitlebender, sind ausgeschlossen. Die Artikel sind knapp, präzis, schildern, nach den Erkenntnissen neuester Kritik

und Forschung, Lebens- und Studiengang der Künstler, klassifizieren deren Werke nach Gattungen und geben eine tunlichst vollständige Uebersicht über die einschlägige Literatur. Die dritte Lieferung ist bis zum Buchstaben F (Hans Frei, Ciseleur und Medailleur der Gegenwart, in Basel) gediehen. Besonders hervorgehoben sei der Artikel »Böcklin« von Prof. H. A. Schmid (Basel) auf S. 162—167. Es ist da erstens eine authentische Lebensskizze gegeben (S. 162—164), sodann ist mit Bienenfleiß alles verzeichnet, was Böcklin betrifft und zwar in folgenden Abschnitten: »Bildnisse« (Selbstporträts, Böcklinporträts von andern Künstlern, Photographien), »Literaturverzeichnisse«, »Abbildungswerke«, „Einzeln verkäufliche Reproduktionen«, »Radierungen«, »Dreifarbendruck«, »Kataloge«, »Aufzeichnungen von persönlichen Erinnerungen«, »Charakteristiken und Lebensskizzen«, »Ueber einzelne Fragen, Bilder u. s. w.«, »Ueber die Böcklinausstellung« und »Böcklin-Nummern.« Außer Meister Arnold sind (auf S. 167) von demselben vortrefflichsten Kenner alles Böcklinischen auch die Söhne Arnold (geb. 1857), Carlo (geb. 1870), Felix (geb. 1872) und Hans (geb. 1863) behandelt. Das »Künstlerlexikon« ist also ein Werk, auf das der Schweizerische Kunstverein stolz sein darf und das von der Lebensfähigkeit dieser Gesellschaft mit hundert Zungen emsiger Mitarbeiter redet. Trotzdem ist der »Kunstverein« nicht durchaus liebes Kind bei den oberen Behörden und ihrer »Kunstkommission«. Bis vor drei Jahren nämlich gab der »Bund« (die schweizerische Eidgenossenschaft) dem »Kunstverein« eine Subvention von Fr. 12000 pro anno; sie wurde auf Fr. 6000, einmal sogar auf Fr. 3000 reduziert, jetzt ist sie wieder erhöht worden und zwar auf Fr. 6000; aber der Kunstverein hofft sehr, nächstens wieder seine Fr. 12000 zu bekommen, da der Bund die jährlichen Fr. 50000, die er in den letzten Jahren für Kunst ausgab, wieder auf die frühere Summe (Fr. 100000) erhöht hat. Das Postulat, daß dem »Schweizerischen Kunstverein« in der über die genannten Subventionen gesetzten »Eidgenössischen Kunstkommission« ein Vertreter gegönnt werde, ist endlich insofern erfüllt worden, als der Präsident des Luzerner Kunstvereins in die Behörde berufen worden ist.

Eine interessante Schweizer-Publikation bereitet im Auftrage der Basler Kunstkommission, unter Mitwirkung der Professoren Dr. D. Burckhardt und Dr. H. A. Schmid, der Konservator der öffentlichen Kunstsammlung in Basel, Dr. Paul Ganz, vor: »*Handzeichnungen schweizerischer Meister des 15. bis 18. Jahrhunderts.*« Man möchte diese großartig angelegte Veröffentlichung eine Art Urkundensammlung zum »Künstlerlexikon« nennen. Ihren Grundstock sollen die reichen Handzeichnungsschätze des Basler Museums bilden, und Farbendruck, Lichtdruck und Autotypie sollen zur Reproduktion verwendet werden. Die Basler Regierung unterstützt das Werk finanziell, und die »Schweizerische Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler«, sowie öffentliche und private Sammlungen des In- und Auslandes haben ihre Bestände zur Verfügung gestellt, so daß es, wie der eben erschienene Prospekt besagt, möglich sein dürfte, zu zeigen, wie



ROBERT POTZELBERGER — AM BODENSEE

Ausstellung Dresden, Stuttgarter Künstlerbund

»eine bedeutende Anzahl tüchtiger Künstler bei ehrlichem Wollen und solidem Können das Kunstbedürfnis eines freien Volkes erfüllt und gleich den Holländern des 17. Jahrhunderts in Landschaft, Porträt und Genrebild Vorzügliches geleistet haben«. Vollständig wird dabei das Handzeichnungs-Werk Hans Holbeins wiedergegeben werden. Aus dem Ganzen, das bei Helbing & Lichtenhahn in Basel erscheint — vier Jahreslieferungen zu je fünfzehn Tafeln — werden Illustration und Kunstgewerbe, Geschichtsschreibung und Sittengeschichte Gewinn ziehen können. Namentlich aber dürfte es der früheren Schweizer Kunst den ihr zukommenden Platz in der Geschichte der allgemeinen Kunstentwicklung verschaffen. Die erste Lieferung wird im Oktober ausgegeben werden.

In *Lausanne* findet gegenwärtig die achte National-Schweizerische Kunstausstellung statt. Sie dauert vom 20. August bis 20. Oktober und ist mit über sechshundert Kunstwerken beschickt. G.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. Wenn die Reichshauptstadt sich im allgemeinen auch als ein sehr aufnahmefähiger Markt für Kunstwerke von mittlerer Güte bis herab zur künstlerischen Dutzendware bewährt, so sollten die Berliner Salonbesitzer aus dieser Tatsache doch nicht den Schluß ziehen, daß diesem Markt noch mittelmäßige Leistungen des Auslandes auf dem Wege der Ausstellungen zugeführt werden müßten. Wenigstens scheint ein solches Unternehmen nicht sehr politisch. Jedenfalls ist es überflüssig, etwas zu importieren, was im eigenen Lande bereits im reichsten Maße vorhanden ist. Protestiert die Kritik schon mit Lebhaftigkeit dagegen, daß man die mittelmäßige inländische Produktion dem Publikum immer wieder als Sehenswürdigkeit in den Ausstellungen serviert, so kann sie gar nicht scharf genug den Versuch ablehnen, das Interesse des deutschen Publikums für ausländische Kunst dritten und vierten Ranges zu gewinnen. Die Versicherung der Leitung von *Ed. Schultes Kunstsalon*, daß die zu Beginn der neuen Saison von ihr vorgeführten Werke französischer Künstler zu denen gehörten, die in den diesjährigen Pariser Salons besonders aufgefallen seien, will nicht viel bedeuten; denn auch das Pariser Publikum findet die saubergemachten, konventionellen Bilder in der Regel besser als die originellen. Und in der Tat: Was hier von französischen Blidern geboten wird, unterscheidet sich weder durch Eigenart, noch durch bessere Qualität von den Schöpfungen gewisser deutscher Künstler, von denen man, obwohl diese in ihrer Art sehr Tüchtiges leisten, doch gar nicht spricht. Der Ausdruck einer höheren Kultur ist selbstverständlich, kann aber das Urteil im allgemeinen nicht beeinflussen. Die Landschaften, mit denen JULES ALEXIS MUENIER, PAUL SAÏN, HARRY VAN DER WEYDEN und MAURICE ELIOT hier erschienen sind, erheben sich in nichts über das Uebliche. EMIL TRONCY kommt von Dou und Metsu her und malt dämmrige Interieurs mit und ohne Personen. FERNAND LE GOUT-GÉRARD produziert immer weiter seine Bilder von der bretonischen Küste mit abfahrenden oder ankommenden Booten, mit Quais und Märkten, auf denen allen der warme Schein der Abendsonne liegt. Und wenn er zufällig einmal nach Venedig kommt, ist nur das Motiv, niemals das malerische Problem ein anderes geworden. Die mit allegorischen schwebenden Frauenerscheinungen versehenen Arbeiten von RUPERT C. W. BUNNY eignen sich für Theatervorhänge und große Porzellanvasen entschieden besser als wie für Tafelbilder. PAUL URTIN paradiert mit nichtssagenden weißgekleideten Damen auf Balkonen und in braunen Interieurs unter auffälliger Nichtbeachtung der Lichtverhältnisse. Gewiß: der »Coin de bataille«, mit dem CHARLES HOFFBAUER im letzten Salon Aufsehen erregte, unterschied sich sehr vorteilhaft von den in Deutschland üblichen Schlachtenbildern; aber man sieht hier nur eine mangelhafte und flüchtige Wiederholung, welche die Vorzüge jenes Bildes knapp ahnen läßt. Der interessanteste von diesen französischen Malern ist noch der leider erblindete VICTOR VIGNON, der mit Landschaften und Bauernbildern in der Art Corots begann und sich mählich den Impressionisten anschloß, von denen ihm Renoir, Sisley und Cézanne am meisten imponiert zu haben scheinen. Arbeiten wie die auf dem grünen Rasen sitzende »ruhende Bäuerin« in blauem Rock und grauer Jacke, die »Straße im Dorfe La Folie«, der »Frühling bei Lesseville« und eine weitere farbenfreudige »Frühlingslandschaft« können selbst verwöhnten Augen gefallen. Hier ist Feinheit und Empfindung, wenn auch nicht gerade viel Persönlichkeit. Wie hat man sich in Deutschland nicht für FRITZ THAULOW begeistert, und wie wenig von seinen guten Eigenschaften ist noch in seinen neuesten Bildern zu spüren! Auf keinem davon fehlt freilich das leise fließende, grau oder blau schimmernde Wasser, das man ehemals so bewunderungswürdig gemalt fand; aber man darf sich nicht mehr an Früheres erinnern, wenn man seinen letzten Leistungen noch einigen Geschmack abgewinnen will. Eine gewisse Frische der Farbe ist noch geblieben. Das dürfte jedoch alles sein, was man dem »Dorf in der Pikardie«, den »Weiden am Bach« und dem »Sonnenuntergang in Dieppe« neben der geschickten Wahl liebenswürdiger Motive noch nachrühmen kann. Den hübschen Bronzen von CARABIN begegnet man immer gern wieder. Hat der Künstler auch das entzückende »Mädchen mit der Katze« nicht mehr übertroffen, so ist die Qualität seiner Arbeiten doch in keiner Weise zurückgegangen. Man merkt seinen Arbeiten immer ein aufmerksames Naturstudium an, ob es sich um neue Variationen der bekannten »Serpentintänzerin«, um eine neue »Spanische Tänzerin«, um ein »Tänzerpaar« aus einem modernen Ballsaal, oder um tanzende oder Arm in Arm daherschlendernde Bauersleute handelt. Allerdings verraten die zuletzt genannten Plastiken am wenigsten das rassige Talent Carabins. — Auch der Saisonbeginn im *Künstlerhause* kann höhere Ansprüche nicht befriedigen. Dort stellt eine neue Vereinigung, die sich den stolzen Namen »Berliner Künstlerbund« zugelegt hat, Werke der dekorativen Kunst aus. Die sechs Mitglieder zeigen alles Mögliche: Große Wandbilder, Deckengemälde, Kartons, Entwürfe für Wand- und Deckendekorationen, für Fassaden und Teppiche, für Glasfenster und Plakate, ferner Akt- und Naturstudien. Wirkt dieses Durcheinander an sich schon wenig vorteilhaft, so macht das Nebeneinander der verschiedensten Formate und Stilformen und der verschiedensten Techniken einen recht verwirrenden und unerfreulichen Eindruck. Die Situation wird natürlich beherrscht von den Arbeiten, die am meisten bildmäßig sind oder den größten Raum beanspruchen. Nun mögen dekorative Schöpfungen dieser Art an Ort und Stelle ihren Zweck erfüllen und unter bestimmten Beleuchtungsverhältnissen auch ganz erträglich wirken. Hier im nüchternen Lichte eines

Ausstellungssaales macht man die peinliche Entdeckung, daß diese Maler, die sich der Ausschmückung von Repräsentationsräumen, von öffentlichen und privaten Gebäuden oder Bierpalästen widmen, alle miteinander einem mehr oder minder aufdringlichen Naturalismus huldigen und den eigentlichen Aufgaben der dekorativen Malerei auch nicht das geringste Verständnis entgegenbringen. Man kann sich nichts Trivialeres denken, als das von JULIUS VOSS herrührende Innere des »Schifferhauses in Lübeck« mit kneipenden Gästen, unter denen im Vordergrunde eine Ansichtspostkarten schreibende junge Dame mit einem zum Greifen plastisch wiedergegebenen vollen Glase hellen Bieres vor sich erscheint. Nicht weniger schlimm sind die von ALBERT KLINGNER geschaffenen mittelalterlich kostümierten Vertreter der drei »Stände«. Wird auf die grobe Körperlichkeit bis zu einem gewissen Grade verzichtet, so suchen diese Künstler das Versäumte dadurch auszugleichen, daß sie Rüstungen, Waffen und dergleichen mit wirklichem Goldglanz überziehen, um wenigstens durch solche Aeußerlichkeit den Schein der Natur zu wahren. Auf diese Weise versündigen sich ALBERT MAENNCHEN und Albert Klingner gegen den guten Geschmack. Oder sind solche Metalleffekte da, um die Aufmerksamkeit von den mangelhaft gezeichneten weiblichen Akten des einen und den unmöglichen nordischen Göttergestalten des anderen abzulenken? Am ersten wird man Absichten auf einen gewissen Stil noch bei OTTO GEERKE anerkennen dürfen, der sich an den dekorativen Malereien der Georgi und Eichler ein Beispiel genommen und einen Schnitter im Korn unter blauweißem Himmel in voller Lebensgröße gemalt hat, leider aber nicht die schöne Sicherheit der Zeichnung besitzt, über welche jene Scholle-Künstler verfügen. Ueber den Wert der Entwürfe von RICHARD BÖHLAND, Albert Männchen und August Unger für die künstlerische Ausschmückung von Innenräumen läßt sich auf Grund der ausgestellten Skizzen nicht viel sagen. Nach der Geschmacksseite scheint die Ausstattung der »Roten Loge im Mannheimer Rosengarten« von UNGER nicht ohne Verdienste; in keinem Falle aber läßt sich Originalität der Erfindung konstatieren. Was diese Künstler machen, ist meist abgeleitete Kunst, recht verwendbar, jedoch ganz und gar nicht geeignet, um, losgelöst vom Zweck, in Ausstellungen zu erscheinen und als etwas Besonderes estimiert zu werden. Viel schlechter darf dergleichen nicht sein, wenn man an die Urheberschaft von Künstlern noch glauben soll. Das Künstlerhaus beherbergt ferner eine Kollektion von Landschaften RICHARD KAISER's in dessen bekannter Art. In dem mit der Ausstellung verbundenen und bei dem kaufenden Publikum sehr beliebten *Kunstsalon Mathilde Rabl* finden sich interessante Arbeiten von ED. V. GEBHARDT, TRÜBNER, LIEBERMANN und LENBACH.

HANS ROSENHAGEN



HERMANN HALLER — PIZ CORVATSCH

Ausstellung Dresden, Stuttgarter Künstlerbund

STUTTGART. Wie alljährlich, so ist auch in diesem Jahre die Wiedereröffnung des Württembergischen Kunstvereins zu einem künstlerischen Ereignis gemacht worden. *„Anfang gut, alles gut“* scheint der Kunstvereinsvorstand, Herr Professor STIER, gedacht zu haben und er tat gut daran, bedeutet doch unser Kunstverein für Stuttgart weit mehr, als solche Vereine für die großen Kunstzentren bedeuten können, wo sie durch die großen alljährlichen Kunstausstellungen fast ganz bei Seite geschoben worden sind. Während man indes im vergangenen Jahr die holländische Malerei zu dieser Eröffnungsvorstellung herbeizog, ist man diesmal in Deutschland geblieben. Es ist eine ausgesprochene Münchner Ausstellung, in der wir uns befinden, die halbe Münchner Sezession ist in dieser Eröffnungsausstellung erschienen, auch verschiedene erste Namen fehlen nicht, so H. v. HABERMANN, LUDW. HERTERICH, CHR. LANDENBERGER, FRANZ STUCK, H. ZÜGEL. Andere freilich, die man auch recht gern dabei gesehen, werden vermißt, so Uhde, Exter, Samberger, indessen ist durch interessante Arbeiten von H. GRÖBER, SCHRAMM-ZITTAU, BORCHARDT, E. HEGENBARTH, A. JANK, TOOBY u. a. m. einiger Ersatz geboten. Das große Publikum hat nun freilich dieser Ausstellung kein allzu großes Verständnis entgegengebracht. Unter der Künstlerschaft dagegen hat die bedeutende Höhe der malerischen Technik dieser *Münchner Maler* große Beachtung gefunden. Mag auch vieles bei ihnen und in ihrer Kunst noch *„technische Entwicklung“* sein, mag auch dieses allgemeine Ringen um technische Virtuosität für *die Entwicklung künstlerischer Individualitäten* mitunter geradezu verhängnisvoll sein, da doch der Schwerpunkt der künstlerischen Begabung bei vielen ganz wo anders liegt, eines ist hier wohl erkannt worden, nämlich das *heiße Ringen um eine malerische Tradition, so wie sie die alten Meister besaßen,* Mit Interesse beobachtet man an einzelnen Bildern, wie beispielsweise gewisse Tonwirkungen durch geschickte Untermalungen erreicht worden sind und wie man auch hier begonnen hat, mit der aufreibenden Primamalerei auf die rohe weiße Leinwand, die eine Art *malerischer Anarchie* gezeitigt hat, zu brechen. Freilich sind diese Münchner in dem, was sie uns bringen, noch etwas zu sehr *„technische Pioniere“* für das, was hoffentlich auch noch einmal kommen wird, für *eine Kunst mit etwas mehr Inhalt.* Auch die Selbständigkeit der koloristischen Anschauung ist bei einzelnen unter dem bekannten Einfluß der Schotten, Niederländer nicht ganz unangefochten geblieben, wie das von einem unter diesen Münchnern mitausgestellten Bild von dem Stuttgarter H. PLEUER, einem regenschweren Aprilabend, wohl behauptet werden darf. Aber immerhin, auch als *„Uebergangskünstler“*, als *„Künstler einer Uebergangsperiode“* sind sie interessante Erscheinungen. Und wer würde heute Anstoß nehmen an diesem Ausdruck, nachdem Nietzsche selbst einen Beethoven als Künstler einer Uebergangszeit charakterisiert hat! H. TAFEL

ROB. PÖTZELBERGER GAUL IN DER SCHWEMME
Ausstellung Dresden, Stuttgarter Künstlerbund

DARMSTADT. Der Kunstverein hat nach der sommerlichen Ferienzeit seine Ausstellungsräume wieder geöffnet. Eine umfangreiche Kollektion des in Wien lebenden Salzburgers THEODOR ETHOFER bringt eine große, alle anderen Bilder überragende Marktscene in virtuoser Ausführung, gute Interieurs und eine große Anzahl flott gemalter Porträts. Leider fällt ein als Skizze bezeichnetes, aber fast ganz durchgeführtes Bildnis des Großherzogs von Hessen infolge der geringen Aehnlichkeit mit dem Original gegenüber den anderen Arbeiten stark ab. Prof. HABICH ist mit dem Entwurfe zu einer künstlerisch gestalteten Glocke für das Kriegsschiff ›Hessen‹ beauftragt worden, für die die Mittel durch Sammlung im ganzen Großherzogtum aufgebracht worden sind. Ferner erhielt der Künstler einen Auftrag zur Ausführung zweier geeigneter Statuen für das Portal des Gymnasiumneubaus in Worms. -r.

BUDAPEST. Der *Nemzeti Szalon* hat seine Herbstsaison mit der Kollektivausstellung des VICTOR MADARÁSZ eröffnet. Der dreiundsiebzig Jahre alte Künstler, der seiner Zeit in Wien bei Waldmüller, in Paris bei Coignard gelernt hat, war in den sechziger Jahren der Schüler der romantisch-historischen Schule und errang im Jahre 1861 im Pariser Salon seinen ersten großen Erfolg, verbrachte in Paris — durch die Gönnerschaft Theophile Gauthier's gehoben — neun Jahre, wo er sich ganz dem Kolorismus Delacroix' hingab und zeichnete sich durch interessante Farbeneffekte aus. Im Jahre 1869 kam er zurück, wo man ihn aber arg mißverstanden hat. Publikum und Kritik lag damals ganz in der zeichnerischen Auffassung der Wiener Schule, huldigte dem kleinlichen Formenkultus und die breite Pinselführung und kühne Auffassung Madarász wurde als Oberflächlichkeit gerügt. Gekränkt, entsagte er der Malerei, übernahm die Eisenhandlung seines Vaters,





ROBERT PÖTZELBERGER [illegible]
Ausstellung Dresden Stuttgart [illegible]

[illegible]

berühmte [illegible] dreißig [illegible] mehr. Was er [illegible] der Secession [illegible] werke erklären. [illegible] essant. In [illegible] der [illegible] eines in München [illegible] gezeichneten ungarischen [illegible] lers, FRITZ STROBENTZ, [illegible] tiv ausstellen. Seit Jahren [illegible] das ungarische Publikum gar nichts von Strobentz gesehen und man bringt seiner Ausstellung um so mehr Interesse entgegen. B. L.

[illegible] der im [illegible] Basler [illegible] Sennwald [illegible]

KÖLN. — Im *Kunstverein* sah man kürzlich eine Kollektion von Pleinairgemälden des Belgiers HENRY LUYTEN, meist Strand- und Fischerscenen; das beste war wohl der große „*Mittag*“: eine Kuh auf saftiggrüner Trift in hellstem Sonnenlichte. Dann folgten Kollektionen [illegible] 15—20 Nummern von Aquarellen, die K. OENIKE aus Steglitz und C. SCHICK aus Cassel gesandt hatten, sowie Pastelle und [illegible] [illegible] ebenfalls [illegible] [illegible]tive. Ferner sah man einige [illegible] der Düsseldorfer K[illegible]



[illegible]



FERDINAND GÖTZ
BILDNISSTUDIE

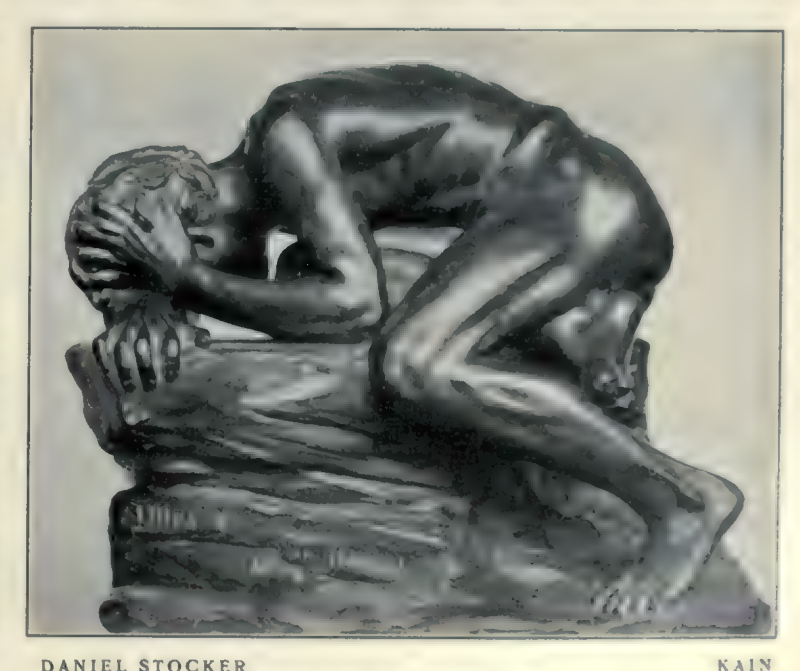


ROBERT PÖTZELBERGER ERWACHEN
Ausstellung Dresden, Stuttgarter Künstlerbund

berührte dann über dreißig Jahre seine Palette nicht mehr. Was er jetzt malt, trägt natürlich Spuren der Senilität, aber seine Skizzen, welche seine Jugendwerke erklären, sind hochinteressant. — In diesem Winter wird der Nemzeti Szalon die Werke eines in München lebenden, ausgezeichneten ungarischen Künstlers, FRITZ STROBENTZ, kollektiv ausstellen. Seit Jahren hat das ungarische Publikum gar nichts von Strobentz gesehen und man bringt seiner Ausstellung um so mehr Interesse entgegen. B. L.

KÖLN. — Im *Kunstverein* sah man kürzlich eine Kollektion von Pleinairgemälden des Belgiers HENRY LUYTEN, meist Strand- und Fischerscenen; das beste war wohl der große *„Mittag“*: eine Kuh auf saftiggrüner Trift in hellstem Sonnenlichte. Dann folgten Kollektionen (je 15—20 Nummern) von Aquarellen, die K. OENIKE aus Steglitz und C. SCHICK aus Cassel gesandt hatten; sowie Pastelle und kleinere Oelgemälde von ADELHEID SCHULZE-BERGE (Bonn), ebenfalls zumeist landschaftliche Motive. Ferner sah man einige Sachen der Düsseldorfer KUKUK, MACCO und PETERSEN-ANGELN; von den Bildern, die H. VÖLKER (Wiesbaden) gesandt hat, sei eines („Tauwind“) hervorgehoben: eine flotte, in gewissem Sinne dekorative Mache ist ihm eigen und die trostlose Stimmung, die der Tauwind über die Schneelandschaft legen kann, gut herausgearbeitet. Das große ›Tal‹ von OTTO KAULE (Bardowieck) ist ein sehr kräftiges, der Worpsweder würdiges Bild, und es verdiente eine eingehendere Besprechung, als sie an dieser Stelle angängig. ALBERT STAGURA (Diessen) läßt eine Kollektion von 38 Bildern (Landschaften und Porträts) sehen, die z. T. recht erfreulich sind; FRANZ HEIN an die 20 Gemälde und Studien landschaftlichen und figürlichen Genres; das beste Stück ist wohl der mit seinem Gespann vom Felde heimkehrende Bauer, sehr gut aber auch die Behandlung märchenhafter Stoffe (z. B. „Ritter und Nymphe“, „Am Nixensee“ u. dergl.). Ebenfalls nach Karlsruhe gehört E. HARBERS; seine „Dämmerung“ — Rapsfelder und mohngesprenkelte Wiesen, über denen aus der lichten Atmosphäre des Horizonts, wie schwimmend, der blasse Mond emportaucht — ist ein entzückendes Bildchen, außerordentlich zart in der Luftbehandlung und von feinem lyrischen Stimmungsgehalt. — Das künstlerisch bedeutendste der hier gezeigten Werke freilich ist noch ein anderes: die bekannte „trauernde Familie“ von FRITZ MACKENSEN, eins der echtesten Dokumente deutschen Bauerntums (jetzt Eigentum der „Verbindung für historische Kunst“). FORTLAGE

BASEL. *Rüdisühli-Ausstellung.* Nach den so wohlgelungenen Jubiläums-Ausstellungen zu den 70. Geburtstagen A. Böcklins (1897) und E. Stückelbergs (1901) hat auch der im Oktober 1904 sein 70. Jahr vollendende Basler Landschafter LORENZ RÜDISÜHLI (aus Sennwald



DANIEL STOCKER KAIN
Ausstellung Dresden, Stuttgarter Künstlerbund



ALEX. ECKENER KÜHE AUF DER WEIDE
Ausstellung Dresden, Stuttgarter Künstlerbund

im Kanton St. Gallen) seine Ausstellung haben wollen, und der Basler Kunstverein ist ihm freundlich entgegengekommen. Jetzt ist die Ausstellung da. Einige sechzig Bilder, sämtlich Landschaften, sind im oberen Saale der Kunsthalle vereinigt. — Rüdisühli ist als Maler Autodidakt, und unter diesem Gesichtspunkte ist seine Lebensleistung eine recht anerkennenswerte. Künstlerisch genommen ist jedoch seine Landschafterei Manier, Manier zwar mit einen unverkennbaren Zug ins Große, aber eben doch Manier, namentlich nach jener Richtung hin, welche die Natur „verschönern" will, die jedoch von der wirklichen intimen wie von der großen Schönheit des Waldes oft bedenklich abweicht. Dem weiteren Publikum allerdings haben Rüdisühlis gelbe und grüne „stimmungsvolle" Waldinterieurs immer ausnehmend gefallen, und der Maler hat eine Zeit vielbeneideten populären Ruhmes gehabt, der zum Teil noch immer vorhält, während z. B. ein Hans Sandreuter als Landschafter nur sehr langsam sich zur Anerkennung hat durchringen können. Das beste der ausgestellten Werke ist eine Sumpflandschaft, die einst von Kunstfreunden dem Basler Museum geschenkt worden ist. Auch eine große „Balmhorngruppe" und eine Waldlandschaft (Museum St. Gallen) sind erwähnenswert. Die Ausstellung wird gut besucht und dürfte dem Maler abermals Erfolge bringen, wie er sie wünscht.

HANNOVER. *Der Kunstverein für Hannover* hat in zwölf Sälen des Künstlerhauses seine erste Herbstausstellung eröffnet, die vom 25. September bis zum 6. November dauern soll und die Reihe der künstlerischen Darbietungen, die der Verein außerhalb der großen Frühjahrsausstellung plant, würdig inauguriert. Die Herbstausstellung besteht aus einer größeren Anzahl von Einzelkollektionen, in denen Künstler wie URBAN-München, OTTO SINDING-München, HARTOGH-Bloemendael, HESSMERT-Kolberg, BIEDERMEYER-Mölln, JORDAN-Hannover, WEBER-Hannover, FRIEDRICHS-Hannover, POTVIN-Paris, VON VOLKMANN-Karlsruhe, CAIRATI-München etc. Gelegenheit finden, dem Publikum einen breiten Ueberblick über das Gebiet ihres künstlerischen Schaffens zu geben. Mit einzelnen Bildern sind des weiteren noch eine Reihe guter Namen vertreten wie LENBACH, VON UHDE, CARL MARR, GABR. MAX, NONNENBRUCH etc. Eine interessante Sammlung bunter Holzschnitte der Kunstvereinigung Grafik-München, eine große Zahl von Bildern und Studien aus dem Nachlasse des Düsseldorfer Landschafters NABERT und das Reisebild WALTENBERGER's „Bülow spricht im Reichstage" vervollständigen die vielfarbige Wirkung dieser neuen Veranstaltung, die sich als erster Versuch, das bisherige Arbeitsfeld des leistungsfähigen Vereines zu erweitern, in bester Weise präsentiert und den Dank der kunstinteressierten Kreise in vollem Maße verdient. PL.

BERLIN. In *Ed. Schultes Kunstsalon* gibt es dieses Mal eine ganz besondere Attraktion. Es sind



BERNHARD PANKOK SOMMERTAG
Ausstellung Dresden, Stuttgarter Künstlerbund

die im Besitze der Familie Bismarck befindlichen, von LENBACH herrührenden Bildnisse ausgestellt. Sie wurden nicht etwa aus Anlaß des Todes des Fürsten Herbert hierhergebracht. Es war vielmehr der eigene Wunsch des kürzlich verstorbenen Fürsten, durch solche Ausstellung noch einmal die persönliche Erscheinung seines großen Vaters den Zeitgenossen ins Gedächtnis zu rufen. Wer da weiß, mit welcher abgöttischen Verehrung Lenbach dem Begründer des Deutschen Reiches anhing, wird nicht erstaunt sein, zu hören, daß im Besitze der Familie sich die weitaus besten Bismarckbilder befinden, die man kennt; ja, daß der Münchener Meister vielleicht niemals ein nach jeder Richtung hin vollkommeneres Bild gemalt hat, als das Porträt des Reichskanzlers vom Jahre 1885. In diesem Werke, das den siebzigjährigen Fürsten im schwarzen Rock und mit der obligaten weißen Binde im Sessel sitzend zeigt, ist Lenbach auf der Höhe seiner künstlerischen Kraft und seiner Aufgabe. Sehr selten hat er sich in einem Bildnis derartig treu an die Wirklichkeit gehalten. Dem Manne, der da, den Kopf zur Seite wendend, mit ernsthaften Augen aus dem Bilde blickt, glaubt man, daß er das Schicksal Europas in der Hand hält. Ungezwungen vornehm ist die Haltung, der Ausdruck des Gesichtes hat vielleicht etwas Offizielles, Zurückhaltendes, verrät aber nicht nur den Diplomaten, sondern auch den überlegenen Geist, den unbeugsamen Willen und die durch Weisheit gedämpfte Kühnheit, kurz alle die Eigenschaften, durch die Bismarck groß war. Der sich von einem dunklen Grunde hell abhebende Kopf ist bis auf jedes Fältchen sorgsam durchgebildet, eine Menge kleiner Mittel aufgewendet und doch ein großer Eindruck erzielt. Lenbach hat dergleichen nie wieder gemacht, nie sich so jeder Uebertreibung einzelner Züge, jeder Ueberhöhung des Ausdrucks, jeder Pose enthalten. Das erste dem Fürsten gewidmete Bismarckbildnis malte Lenbach 1880, nachdem er kurz vorher das Porträt für die National-Galerie geschaffen. Es hat ebenfalls seine Vorzüge; aber einmal ist die Auffassung der Persönlichkeit weniger intensiv und dann hat es einen fatalen schwärzlichen Ton. Man sieht den Fürsten in Zivil hinter einem Sessel stehen, auf dessen Rücklehne er beide Hände, deren eine den Schlapphut hält, stützt. Eine arg verzeichnete Hand wirkt hier sehr störend, während auf dem Bilde von 1885 eine auf dem Oberschenkel ruhende Hand gerade sehr liebevoll gemalt und vorzüglich geraten ist. Die übrigen größeren Bilder schildern mehr den Schloßherrn von Friedrichsruh als den großen Mann. Man sieht Bismarck in der Joppe, mit der Mütze auf dem Kopf, wie er durch seinen Sachsenwald spaziert sein mag. Einmal trägt er mit diesem Kostüm auch eine Brille. Ein kleines Bild zeigt ihn zu Pferde, in einer Landschaft haltend. Nach seiner Gewohnheit hat Lenbach zum Schluß Landschaft und Pferd wieder leise verwischt, damit der helle Kopf des Fürsten kräftiger hervortrete. Andere Bilder zeigen wieder Bismarck, wie er nach dem Essen, die Pfeife in der Hand, bequem in einem Sessel sitzt oder wie er abgespannt den Kopf hintenüberlegt, um auszuruhen. Dann sind mehrere gemalte und pastellierte Köpfe mit und ohne Helm da. Alle sicherlich viel besser als die Bismarckporträts, die im Handel sind, weil sie zweifellos vor der Natur und wohl auch ohne Hilfe der Photographie entstanden sind; aber doch zum Teil schon sehr flüchtig gemacht und mit jenem künstlich heroischen Ausdruck, den sich Lenbach schließlich für den Bismarckkopf zurechtgelegt hatte. Recht unerfreulich sind die Bildnisse der Bismarckschen Familienmitglieder. Lenbach hat sie so obenhin, offenbar ohne das geringste Interesse gemacht. Ein pastellierter Kopf der Fürstin Johanna, der Lebensgefährtin des großen Kanzlers, wäre von diesem allgemeinen Urteil allein auszunehmen. Wilhelm v. Bismarck wirkt in Lenbachs Auffassung wie ein süßer Operntenor, Herbert stellt einen schönen Salonlöwen vor. Von den Freunden der Familie hat der Künstler den Grafen Arco, den früheren Gesandten in Washington, und Schweninger porträtiert. Beide Arbeiten erheben sich nicht über das Durchschnittliche, das Lenbach für gewöhnlich zu leisten pflegte. Sehr bemerkenswert aber ist ein Porträt des alten Kaisers Wilhelm I. aus dessen letzten Lebensjahren. Es hat Aehnlichkeit mit den Bildern in Leipzig und Hamburg, gibt aber die Hinfälligkeit des hohen Herrn noch sinnfälliger. Der Blick der müden, eingesunkenen Augen ist auffällig unsicher. Die ganze, einst so ritterliche Erscheinung macht den Eindruck einer Ruine. Neben dieser dreiunddreißig in den Jahren 1880 bis 1894 ent-



BERNHARD PANKOK — ETAGÈRE
Ausstellung Dresden, Stuttgarter Kün[illegible]

standene Bilder umfassenden Sammlung erregt eine Kollektion von acht BÖCKLIN'S, darunter zwei Zeichnungen von 1855 und 1860 am meisten Aufmerksamkeit. Das Glanzstück darin bildet das Herrn von Löbbecke in Brieg gehörende Bild »Frühlingsabend« mit den reizenden beiden Dryaden, der hörenden und der träumenden, die den Weisen des auf einem von Frühlingsblumen umkränzten Stein liegenden und die Syrinx blasenden Pan lauschen. Das Bild, 1879 entstanden, verdient weit mehr Ruhm als es genießt. Es gibt nicht viel Schöpfungen Böcklins, die so vollkommen in der künstlerischen Ausführung, so fein in der Stimmung, so reizend in der Idee wären. Selbst die famosen »Faune«, die, am Boden hockend, mit verliebten Augen eine schlafende Nymphe betrachten, verlieren sehr neben diesem Bilde. Man findet hier ferner die liebliche »Frühlingslandschaft« von 1865 mit den Kindern, die auf Maipfeifen blasen; ferner ein leidliches Exemplar von »Pan und Dryaden« und eine 1899 gemalte freie Wiederholung des berühmten »Sommertages«, die leider viel, viel schlechter ist als das Original. Merkwürdig wirkt ein erst kürzlich wiederentdecktes Bild »Der Teufel, der sich in einer Waldschmiede den Huf beschlagen läßt« (Abb. s. S. 69). Drei unterlebensgroße männliche Halbakte, die mehr plastisch als malerisch gesehen sind, in einer dunklen Höhle, in deren Tiefe ein Feuerschein glüht. Mit viel Humor ist der Kerl gemalt, der den Fuß des Teufels hält, während der Schmied zuschlägt. Der Böse stützt sich so fest auf diesen Gesellen, daß er ihn fast niederwirft. Das Werk ist während des Aufenthaltes in Weimar entstanden. Eine dritte Kollektion stammt von einer durch ihre Beziehungen zu Böcklin und durch das von Tschudi herausgegebene »Tagebuch« erst in den letzten Jahren bekannt gewordenen Persönlichkeit, von RUDOLF SCHICK, dem 1840 geborenen und 1887 in seiner Vaterstadt verstorbenen Berliner Maler. Es sind Studienköpfe, ein Porträt, mehrere Landschaften mit Staffage und eine Anzahl Landschaftsstudien ausgestellt. Der Einfluß von Schirmer macht sich in der Komposition, der von Böcklin in der Farbengebung bemerkbar. Das Porträt der »Frau Böcklin« und die »Römische Landschaft«, diese ausgezeichneten Arbeiten Böcklins aus der ersten Zeit in Rom (jetziger Besitzer H. Nabel, Berlin) scheinen am meisten auf den jungen Maler gewirkt zu haben. Man findet ihren Widerschein in Schicks »Bildnis der Römerin Michellina« und in einigen Landschaften, von denen die »Rückkehr aus dem Hochgebirge« wohl die beste sein dürfte. Alles in allem aber ist Schick in seiner Malerei eine gerade so subalterne und zaghafte Natur wie in seinen Aufzeichnungen. Von den sonst in dieser Ausstellung gezeigten wertvollen Kunstwerken verdienen drei wunderschöne alte TRÜBNER'S, besonders die beiden Damen im Pelz, eine geistreiche und pikante Maskenscene von MARIANO FORTUNY, die schöne Studie eines lebhaft blickenden blonden Arbeiters von GEBHARDT, ein prachtvoller CALAME, ein meisterhafter früher ZÜGEL und eine Rokoko-Atelier-Scene von GOTTHARD KUEHL erwähnt zu werden.

Das *Künstlerhaus* hat eine recht umfängliche EDUARD V. GEBHARDT-Ausstellung veranstaltet. So lobenswert die Absicht an sich ist, dem Publikum der Reichshauptstadt ein Bild von der



BERNHARD PANKOK — LESETISCH

Ausstellung Dresden, Stuttgarter Künstlerbund

reichen künstlerischen Tätigkeit des Meisters zu geben, so wenig gewinnt in diesem Falle der Künstler dabei, weil der Schwerpunkt der Veranstaltung in Studien und nicht in Bildern liegt, und die Mehrzahl der Studien aus einer Zeit stammt, in der die Kraft des Künstlers sich zu neigen beginnt. Wer möchte den Künstler, der die im besten Sinne an Rembrandt gemahnende Skizze zu »Christus vor Pilatus« (im Besitz der Düsseldorfer Kunsthalle) geschaffen hat, nicht aufs innigste bewundern und verehren! Aber wer könnte sich für eine so verworrene Komposition, für eine solche aus bunt durcheinandergewürfelten Farben bestehende Malerei begeistern, wie sie Gebhardt in dem sorgsam ausgeführten Karton der »Andächtigen Zuhörer bei der Bergpredigt« für die Düsseldorfer Friedenskirche vorführt? Da sind Farben hinten, die in den Valeurs nach vorn gehören und umgekehrt, da sind unzählige Erscheinungen, die jede für sich gesehen und gemalt sind, und zusammengesetzt nicht zueinander stimmen wollen. Nirgends hat die Komposition einen Schwerpunkt, alles ist so, daß es auch anders sein könnte. Und in dem Bemühen, die geistige Teilnahme jedes einzelnen zu schildern, ist Gebhardt, wie schon auf verschiedenen anderen seiner figurenreichen Bilder, auch dieses Mal auf die seltsamsten Gebärden und Situationen gekommen. Und zu dieser Komposition sieht man hier die Studien: Köpfe, Figuren, Bewegungen u. s. w. In merkwürdigem Gegensatz zu diesen neuen Arbeiten stehen jene ernste Studienköpfe, die Gebhardt in jungen Jahren nach esthnischen Bauern gemalt hat. Wollte der Himmel, daß die Gemälde in der Düsseldorfer Friedenskirche besser für Gebhardts Verdienste um die deutsche Kunst zeugten, als dieser Karton und diese Studien! Wieviel an Eindringlichkeit Gebhardts Kunst seit einigen Jahren verloren hat, läßt sein hier ebenfalls vorhandenes Bild »Christus mit den Jüngern im Meeressturm« erkennen. Wie wenig überzeugend wirken diese ängstlichen Gebärden, wie wenig gefühlt ist diese Furcht vor dem Tode! Wie konventionell ist das Wasser, wie taub die Farben! Ein mühsam ersonnenes, aber kein im tiefsten Herzen geborenes Werk. Es verbleicht ohne weiteres neben dem hier, Gottlob! vorgeführten Bilde »Christus und Nikodemus«. Und wie tiefempfunden erscheinen ferner dagegen »Die Jünger von Emmaus«, vor deren erschrockenen Augen der Herr verschwindet, da die Wirtin das Licht bringt. Gewiß: Es mag schwer sein, das Material zu einer Gebhardt seiner Bedeutung nach repräsentierenden Ausstellung zusammenzubringen; aber man hätte keine Mühe scheuen dürfen, um alle die transportablen Schöpfungen zu erlangen, die seine Kunst in ihrer besten Blüte zeigen. Gerade Gebhardt hätte diese Rücksicht verdient, weil er einer der wenigen ist, denen die Bewunderung auch späterer Zeiten gehören wird, und weil es ihm wohlgetan haben würde, zu hören, daß er auch den modern gesinnten Berlinern ohne Einschränkung noch als ein ganzer Künstler gilt. Die neueren Arbeiten fordern aber doch zu dieser Einschränkung heraus. Man würde Gebhardt selbst unrecht tun, wollte man sie als gleichwertig mit seinen besten Schöpfungen behandeln. Das Künstlerhaus führt außerdem einen ganzen Saal von Landschaften LOUIS DOUZETTE's vor, die leider auch nichts anderes verraten, als daß im Alter die besten Kräfte versagen. HANS ROSENHAGEN

BIELEFELD. Die diesjährige Ausstellung des Westfälischen Ausstellungsverbandes in Bielefeld und Münster erfreute sich einer ebenso zahlreichen wie guten Beschickung, besonders aus Düsseldorf und München; aber auch Berlin, Weimar, Stuttgart, Karlsruhe, Worpswede u. a. waren sehr gut vertreten, und zwar ebenso von älteren wie jüngeren Meistern akademischer und freier Richtung. Der Verkauf blieb trotz der weniger günstigen Zeiten nicht viel hinter dem früherer Jahre zurück; er betrug in Bielefeld und Münster zusammen M. 35000, so daß sich den Künstlern fortgesetzt hier ein sehr günstiges Verkaufsgebiet, auch für größere Bilder bietet, das hoffentlich für die Zukunft sich noch günstiger gestalten wird, nachdem zum ersten Male auch die Stadt für das neue stattliche Rathaus ein größeres Gemälde als Erstling für die geplante Städtische Galerie erworben hat. J.

DARMSTADT. Die Angelegenheit der ersten Wanderausstellung des Kunstfreunde-Verbandes am Rhein ist nun nach langen Erörterungen geklärt. Die Ausstellung wird im Ernst Ludwigshause der Künstlerkolonie stattfinden und am 4. Dezember eröffnet werden. Der Großherzog lädt persönlich etwa 80 Künstler zur Sendung bestimmter Werke ein. Die Werbung für den Verband macht besonders in Hessen gute Fortschritte, in den letzten Wochen sind Hunderte von Beitrittserklärungen erfolgt. -r.

MÜNCHEN. Schwarz-Weißkunst von allen möglichen französischen und englischen Meistern füllt den großen Saal des Kunstvereins. Die Wände, sonst mit ungezählten kleinen bunten Bildchen bedeckt, erstrahlen jetzt im reinsten Weiß. Viel Bedeutendes ist zwar nicht darunter, doch manches, das einen interessanten Einblick in die moderne



ARNOLD BÖCKLIN • TEUFEL, IN EINER WALDSCHMIEDE SICH DIE HUFE BESCHLAGEN LASSEND

Technik gestattet, so z. B. Blätter von SHANNON, BRYDEN, WHISTLER, NICHOLSON, LEGROS, BOUTET DE MONVEL, LEPINE u. a. Das Ganze wäre für einen Katalog einer modernen internationalen Ausstellung graphischer Arbeiten gut zu gebrauchen. A. H.

FRANKFURT a. M. Sehr besucht ist gegenwärtig eine Leihausstellung moderner französischer Graphik im Städelschen Institut; für moderne Graphik ist in Frankfurt noch nicht viel geschehen, und so erklärt sich wohl das außerordentliche Interesse des Publikums. Von den hiesigen Museen sind im Lauf des Sommers einige größere Ankäufe gemacht worden. Das städtische historische Museum kaufte auf der Auktion Hefner-Alteneck eine Anzahl wertvoller Objekte, von denen eine Johannesfigur in Holz, dem Tilman Riemenschneider zugeschrieben, das meiste Interesse in weiteren Kreisen erwecken dürfte; unter den übrigen Stücken sind einige von besonderem lokalem Wert, z. B. ein Schwert, das dem Rat Goethe gehört hatte. Das größte Aufsehen hat hier ein sehr wichtiger Ankauf erregt, der dem Kunstgewerbemuseum gelungen ist: die kunstgewerblichen Objekte aus der Sammlung des im Frühjahr verstorbenen Herrn Wilhelm Hetzler. Die kostbaren Stücke sind aus dem schönen, von Luthmer herausgegebenen Katalog bekannt; sie bilden außerordentlich wertvolle Ergänzungen zu dem bisherigen Bestand des Museums. Dem Direktor, Herrn v. Trenkwald, ist es gelungen, die Summe von über 300000 M., die zu dem Ankauf nötig war, zusammenzubringen: das Museum, die polytechnische Gesellschaft und die Stadt partizipieren zu gleichen Teilen daran. Dem Museum war die Bereitstellung einer solchen Summe dadurch ermöglicht, daß ihm der ebenfalls in diesem Frühjahr verstorbene Herr v. Mumm vor einiger Zeit 100000 M. gestiftet hatte. Frankfurt hat in diesem Mann einen großartigen Mäcen verloren, dessen edle Gesinnung es charakterisiert, daß er von seinen Schenkungen nichts in der Oeffentlichkeit verlauten lassen wollte.

LEIPZIG. Die Kunsthalle P. H. Beyer & Sohn, Schulstraße, eröffnet ihr Ausstellungsjahr mit einer Ausstellung von ca. 150 Werken von ALFRED LEGROS, London. Das Werk des greisen Künstlers ist hier, soweit erreichbar, zusammengebracht. Außerdem ist eine Reihe neuer Arbeiten der besten deutschen Graphiker vertreten.

DÜSSELDORF. In der Internationalen Kunstausstellung wurden folgende Werke für die Königliche Nationalgalerie in Berlin angekauft: GUSTAV WENDLING »Botschaft von hoher See«; GERHARD JANSSEN »Mann mit Krug«; CARL VINNEN »Abend«; IGNAZIUS TASCHNER »Parzival«;

REICHENBERG. Der geschäftsführende Ausschuß der hier im Jahre 1906 stattfindenden Deutsch-böhmischen Kunstausstellung erläßt ein Preisausschreiben für ein Plakat. Die Entwürfe müssen bis 20. Dezember 1904 eingereicht sein. Als Preise werden einmal 1000 Kr. und einmal 500 Kr. ausgesetzt.

BERLIN. Es verlautet, daß der Plan bestehe, im nächsten Jahre hier eine Ausstellung, ähnlich der Pariser Centenaire-Ausstellung, zu veranstalten, die demnach die gewiß reizvolle Aufgabe hätte, einen Gesamtüberblick über die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts zu bieten. Als die Urheber der Idee, die auch die Geschäfte in die Hand genommen haben, werden Professor TSCHUDI, Professor MAX LIEBERMANN und JULIUS MEIER-GRÄFE genannt. Für die Ausstellung ist der jetzt im Bau begriffene Ausstellungspalast der Sezession ins Auge gefaßt.

MÜNCHEN. Professor FRANZ STUCK's Gemälde »Susanna« wurde für eine Schweizer Privatgalerie erworben. Damit sind sämtliche vier in der Sezession ausgestellten Bilder Stucks verkauft.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

BERLIN. Am 5. Oktober vollendete Professor PAUL THUMANN sein 70. Lebensjahr. Er ist 1834 in Groß-Tschacksdorf in der Niederlausitz geboren. Sein künstlerisches Schaffen fand im 19. Hefte des VI. Jahrgangs unserer Zeitschrift ausführliche Würdigung. Am gleichen Tage des Jahres 1829 ist LUDWIG KNAUS geboren, der somit auf 75 Lebensjahre zurückblickt, Heft 5 des V. Jahrgangs der »Kunst für Alle« war ihm gewidmet.

DRESDEN. Seinen achtzigsten Geburtstag beging am 15. August der Historienmaler Professor KARL SCHÖNHERR, der älteste Lehrer an der hiesigen Kunstakademie.

AACHEN. Die Stadtverordneten wählten Dr. H. SCHWEITZER aus Freiburg zum Direktor des hiesigen Suermondt-Museums.

BERLIN. Professor LEHRS, der Direktor des Dresdener Kupferstichkabinetts, übernimmt am 1. Januar 1905 die Direktion des hiesigen.

MÜNCHEN. Prof. Dr. BÜTTNER-PFÄNNER z. THAL wird von jetzt ab an der Kunstakademie Vorträge über Erhaltung und Wiederherstellung von Gemälden halten. Diese von Pettenkofer begründete Wissenschaft wurde bisher nirgends gelehrt. Mit den Vorlesungen sind praktische Uebungen verbunden.

MÜNCHEN. In der Angelegenheit des von uns in Heft 21 des vorigen Jahrgangs erwähnten Zeitungsangriffs der Berliner Künstler Walter Krafft und Wilhelm Lehmann gegen Professor Böse teilt uns der Rechtsanwalt des Letztgenannten, Herr Notar Irmler in Berlin, mit, daß die Privatbeleidigungsklage erhoben sei. Es ist also deren Ergebnis abzuwarten, bevor man ein abschließendes Urteil fällen kann, ob die schweren Beschuldigungen gerechtfertigt sind, die gegen Professor Böse erhoben wurden.

GESTORBEN. Am 2. September der Landschaftsmaler AUGUST SEIDEL, geboren am 5. Okt. 1820. — Am 9. September der Historienmaler P. A. SWEDOMSKI, 55 Jahre alt, gebürtig aus St. Petersburg. — In Lübeck am 12. September der Landschaftsmaler Professor RETTICH, 64 Jahre alt. — In Karlsruhe am 30. September der Landschaftsmaler HUGO KNORR im Alter von 70 Jahren, geboren 17. November 1834 in Königsberg. — Am 4. Oktober der Bildhauer FRIEDRICH AUGUST BARTHOLDI, 1834 in Colmar geboren; er war der Schöpfer der New-Yorker Freiheitsstatue. — ANTONIO CHIATTONE, der

Schöpfer eines Denkmals für den Kronprinzen Rudolf und eines solchen für die Kaiserin Elisabeth, 48 Jahre alt in Lugano. — In Brüssel, 75jährig, der Maler JOSEPH THEODOR COOSEMANS.

DENKMÄLER

HANNOVER. Das Komitee für das dem Andenken Rudolfs von Bennigsen zu errichtende Denkmal hat sich für den mit dem ersten Preise gekrönten Entwurf des hiesigen Bildhauers KARL GUNDELACH und des Architekten OTTO LÜER entschieden. Das bildhauerische Modell der sitzenden Bennigsenfigur, der seinerzeit hier ein überaus glücklicher Wurf, wuchtige Monumentalität und treffende Charakteristik nachgerühmt wurde, ist ohne wesentliche Aenderung zur Ausführung bestimmt, die Architektur, die im Wettbewerbsentwurfe etwas schwächlich wirkte, ist durch günstige Aenderungen der markigen Kraft des eigentlichen Monumentes näher gebracht. Das Podium, auf dem sich der massige Sockel mit der in doppelter Lebensgröße zu gießenden Statue erheben wird, ist auf anderthalb Meter erhöht und durch eine breite Freitreppe zugänglich gemacht, die Pergola, die nach dem Maschparke hin die Denkmalsanlage abschließt, hat größere Maße erhalten, und der Wassersturz ist an die Rückseite verlegt, von wo seine Fluten dem benachbarten großen Teiche zurauschen werden. Das großzügige Monument, das vor dem Portale des neuen Provinzial-Museums im Maschparke aufgestellt wird, soll im Sommer 1906 enthüllt werden. PL.

BERLIN. LOUIS TUAILLON erhielt vom Komitee für ein Denkmal Großherzog Karl Alexanders von Weimar den Auftrag zu einem Entwurf. Die Stadt Bremen hat demselben Künstler die Ausführung eines Reiterstandbildes für Kaiser Friedrich übertragen.

VERMISCHTES

MÜNCHEN. Die Schaumweinfabrik Mathäus Müller in Eltville am Rhein hat unter deutschen Künstlern einen Wettbewerb zur Erlangung von Plakatentwürfen veranstaltet. Mit Rücksicht darauf, daß unter den Beteiligten viele junge Münchener sind, hat man eine Auslese der zur Konkurrenz eingegangenen Arbeiten im Kunstverein ausgestellt. Verschiedene Auszeichnungen fielen an Einheimische; so z. B. der III. Preis an ERNST STERN. Eine ehrenvolle Erwähnung wurde zuteil: KARL REHM, HERMANN VÖLKERLING, CARL BECKER, J. R. WITZEL, CURT ULLRICH u. a. m.

MÜNCHEN. Die Privat-Zeichen- und Malschule STÖLZL ist nach einem viermonatigen Studienaufenthalt in Hechendorf a. Pilsensee wieder nach München (Augustenstr. 75) zurückgekehrt und hat ihr volles Winterprogramm (sorgfältiges Naturstudium nach der Pflanze, dem Stilleben, Kopfmodell, Akt) wieder aufgenommen.

BERLIN. Die Deutsche Gesellschaft für Volksbäder beabsichtigt, ihre Bestrebungen durch ein künstlerisches Plakat weiteren Kreisen bekannt zu machen und schreibt zu diesem Zweck einen öffentlichen Wettbewerb unter den Künstlern deutscher Reichsangehörigkeit aus. Der preisgekrönte Entwurf soll durch Farbendruck vervielfältigt werden. Es sind drei Preise im Betrag von 1000, 600 und 400 M. ausgesetzt. Die näheren Bedingungen sind postfrei von der Geschäftsstelle der Deutschen Gesellschaft für Volksbäder, Berlin NW., Karlstr. 19, zu beziehen.

NEUE KUNSTLITERATUR

Fritz von Ostini, Böcklin (Knackfuß-Künstlermonographien 70. Bd.). Mit 106 Abb. Leipzig 1904 (Velhagen & Klasing). M. 4.

Das Werk gibt sich als eine Zusammenstellung dessen, was man jetzt über Böcklin weiß, in der Art, wie es die ersten Knackfuß-Monographien meist waren, und macht nicht den Anspruch, als Resultat eigener Forschungen zu gelten. Mehr als man es verlangen konnte, ist im Gegenteil auf die Quellen hingewiesen, auf denen die Darstellung fußt. Der Verfasser gehört aber nicht zu denen, die erst auf dem Umweg über die Literatur »zum Verständnis Böcklins durchgedrungen« sind, noch weniger zu denen, die durch unsinnige Lobeserhebungen frühere Schmähungen zu bemänteln haben. Er ist ein langjähriger überzeugter Verehrer; von ihm stammt eine der frühsten brauchbaren Lebensskizzen des Meisters, er läßt sich auch durch die neuesten, von einem Berliner Kreise ausgehenden wegwerfenden Urteile nicht irre machen. Man kann der Verlagsanstalt nur dazu gratulieren, daß diese zur Zeit vielleicht wichtigste Monographie der Serie in Ostinis Hände gelegt worden ist. Die Auswahl von über hundert Illustrationen ist nicht ungeschickt. Die Werke, die durch große, die Seite füllende Abbildungen ausgezeichnet sind, gehören meist, wenn auch nicht immer zu denen, die auch mir als die wichtigsten erscheinen. Die Zinkätzungen sind immerhin so gut, als man dies bei Buchillustrationen heute erwarten kann, und das Blatt vor dem Titel gibt einen Dreifarbendruck der »Flora« von 1875, der wenigstens für das Kolorit einer Gruppe Böcklinscher Leistungen bezeichnend ist. Der Verfasser bewährt sich auch als der gewandte Schriftsteller. Aber freilich, man merkt der Arbeit in der Komposition und im einzelnen die Eile an, mit der sie niedergeschrieben wurde. Es mag von Wert sein, wenn wir folgendes hervorheben: Auf Seite 28 ist ein quadratisches Tafelbild mit einem Medusenkopf als Fresko im Basler Museum abgebildet. Das Medusenhaupt, das aber dort jedem Besucher entgegensieht, der die Treppe zur Galerie emporsteigt, befindet sich auf hellem Grund in einem Medaillon über einem Fenster. Die Meeresstille in Bern ist auf Seite 92 nach Basel versetzt worden und auf Seite 84 ist unter der Abbildung des sog. »Seetingeltangels« der Druckfehler 1874 statt 1884 stehen geblieben, wodurch eine der letzten Meeresidyllen in das gleiche Jahr mit dem frühesten Gemälde dieser Art, »Triton und Nereide« in der Schackgalerie, gesetzt ist. Ungerecht scheint mir auch zu sein, daß die alten Vorwürfe gegen die Vaterstadt des Künstlers beinahe in alter Schärfe aufrecht erhalten worden sind. Worte wie »verstaubtes weltfremdes Nest«, »Handelsstadt, wo alles Trachten der Menschen auf Erwerben und Festhalten von sicherem Besitz hinzielte«, »aller Idealismus sich in bürgerlicher Tüchtigkeit genug tat«, »alles in allem ... keine künstlerische Atmosphäre, sondern eine Atmosphäre der Engherzigkeit und Kulturarmut« treffen eben nicht genau das Richtige. Gut ist Böcklin nicht in Basel behandelt worden und unter der Engherzigkeit der Menschen hatte er in Basel zu leiden. Aber diese kleine Stadt von 21000 Einwohnern im Jahre 1835 hatte Kultur, in gewissem Sinne mehr wie heute. Nur galt die

Wissenschaft im allgemeinen mehr als die Kunst, Poesie und Musik mehr wie die bildenden Künste und für schlichte Vornehmheit von Haus und Garten war der Sinn höher entwickelt als für die sinnenfrohe Malerei eines Arnold Böcklin. Es zeigte sich auch eine seltene Opferfreudigkeit für ideale Güter gerade in Böcklins Jugend. In das Jahr 1833 fällt eine Katastrophe, welche die Stadt schwerer als die napoleonischen Kriege heimgesucht hat: der Krieg mit der aufständischen Landbevölkerung des heutigen Halbkantons Basel-Land. Dieser Krieg endete mit einer blutigen Niederlage der städtischen Truppe und mit schweren Opfern an staatlichen Hilfsmitteln. Damals haben sich in ewig denkwürdiger Weise wohlhabende Bürger freiwillig zusammen getan und es dem kleinen Gemeinwesen ermöglicht, die altberühmte Universität weiterzuführen und zwar, wie bisher, ganz auf eigene Kosten. Es zeigte sich damals auch ein weiter Blick in der Heranziehung tüchtiger Kräfte aus dem Ausland. Es muß im kleinen Kreise ein recht frisches Leben gewesen sein. Aus der Generation, die aber in Basel nun heranwuchs, aus den Männern, die als Kinder oder Knaben aus den aufständischen Tälern mit ihren Eltern flüchten mußten oder ihre Anverwandten mit blutigen Köpfen aus der Schlacht vor den Toren haben heimkehren sehen, ging nicht nur ein Böcklin, sondern auch Jakob Burckhardt und manch anderer mehr wie bloß braver Mann hervor. Erscheinungen wie Böcklin sind eben nie ganz Zufall. Wer Ostini als Kunstschriftsteller schätzt, wird vielleicht am meisten bedauern, daß der Verfasser uns nicht ein reiflicher überlegtes und abgerundeteres und damit ein eigenes Bild des Künstlers gibt, oder genauer, in der Eile nicht hat geben können. Für die, die selber sich mit Forschungen über den Meister befassen, wäre das von höchstem Interesse gewesen. Dies alles kann man bedauern und wird es bedauern müssen angesichts der ungeheuren Verbreitung, die das Buch gefunden hat und noch finden wird. Aber es tut dem Hauptvorzug keinen wesentlichen Eintrag. Denen, die sich in einem kleinen Werke über Böcklin rasch unterrichten wollen, ist eben doch jetzt an Stelle des »Künstlerbuches«, das so reich ist an ungenauen Angaben, schiefen Urteilen und inhaltlosen Phrasen, die Schrift eines ernstzunehmenden Mannes und eine Reihe viel besserer Abbildungen geboten.

H. A. Schmid

Gustav Pauli, »Gainsborough«. (Künstler-Monographien, herausgegeben von H. Knackfuß. 71. Bd.) mit vielen Abbildungen. Leipzig 1904 (Velhagen & Klasing). 4 M.

Da diese Monographien sich an die Vielheit der Gebildeten wenden, wird man von dem vorliegenden Band vor allem eine Würdigung der künstlerischen Persönlichkeit erwarten, die, ohne ihren engsten Zusammenhang mit der Wissenschaft zu verleugnen, doch das über alle Wissenschaft hinaus Lebendige gibt. Dies hat Dr. G. Pauli in seinem Buch herausgearbeitet.

Gainsborough war durch und durch Maler und nur Maler. Reynolds hat das nach seinem Tode ausgesprochen, »wenn er auch die Natur nicht mit den Augen eines Dichters ansah, so sah er sie doch mit den Augen eines Malers an«. Das ist heute kein Tadel mehr — er war fern von aller nicht in die Malerei gehörenden Poeterei, die fremde Gefühle erregt; aber er war an wirklich malerischer Dichtkraft größer als irgend einer seiner Landsleute. Er machte die Entwicklung durch, die alle größten Maler erleben — die Entwicklung vom plastisch-linearen Sehen zum rein malerischen —, sein Stil wird immer lockerer und freier, immer leichter — die Dinge, die das Auge von Licht, Farbe und Luft beweglich umflossen sieht, gibt die Hand beweglich, leicht und sicher wieder. Sie komponiert mit Licht und Farbe, nicht mehr nur, wie früher, mit Linien. Gainsborough war Autodidakt; von den Einflüssen, die man konstatiert hat, besonders in seinen Landschaften, ist das meiste nur Erinnerung. Nur macht Dr. Pauli jetzt mit wirklich formalen Gründen auf eine Abhängigkeit von Hobbema aufmerksam. Gainsborough hat oft, und schon früh, ein Kompositionsschema übernommen, das für Hobbema charakteristisch ist: die scharfe Mittelteilung seiner Landschaft, mit Durchblicken rechts und links. Gleichzeitig mit Pauli erinnert A. B. Chamberlain an Hobbema, aber nur mit einem Wort und ohne Betonung; diese Beobachtungen sind aber unabhängig voneinander, denn Chamberlains Essai »Gainsborough« erschien 1903, als Paulis Monographie schon beim Verlag war. — Wir sind gewohnt, zu sagen: »Reynolds und Gainsborough«. Wir werden uns an die umgekehrte Reihenfolge gewöhnen müssen. Gainsborough ist einer der besten Maler aller Zeiten. Sir Walter Armstrong stellt in seinem 1899 erschienenen Buch Gainsborough als Maler schlechthin mindestens ebenso hoch wie Rembrandt und Velasquez, rein nach der Fähigkeit des Malenkönnens.

E. Waldmann

Die Kunst. Sammlung illustrierter Monographien, herausgegeben von Richard Muther. Band XXXII: Worpswede (Hans am Ende, Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Karl Vinnen, Heinrich Vogeler) von Hans Bethge. Berlin, 1904 (Bard, Marquardt & Co.), M. 1.25.

Die kleinen, innen und außen immer reizvoll sich darbietenden Bändchen der Mutherschen „Kunst" haben erfreulicherweise überall so viel Freundinnen und Freunde in allen kunstfröhlichen Kreisen gefunden, daß man nicht nur Verleger, Herausgeber und Verfasser rühmen muß, sondern ganz entschieden auch das Publikum, das das Gute und anmutig Dargebotene hier wirklich einmal anmutend und geschmackvoll findet. Ganz gewiß darf das Bändchen über die Worpsweder auf besonders viel deutsche Freunde rechnen. Sprechen doch gerade diese norddeutschen Künstler die Süddeutschen so an, wie die Norddeutschen. Hans Bethge spricht hier zuerst über Mackensen, zuletzt über Vogeler. Es liegt dieser Reihenfolge gewiß gute Ueberlegung zugrunde. Mackensen, mehr der Führer, der Realist, im materiellen und künstlerischen Sinne, wird dem Stillschaffenden, dem Poeten gegenübergestellt. Und diese beiden Künstler begrenzen gut die ganze Gruppe. Aber mir scheint es richtiger, mit Heinrich Vogeler, dem Poeten, dem vielseitigen, für harmonisch künstlerische Betätigung schaffenden, Künstler die Reihe dieser Künstler zu beginnen. Und wie das ganze Bändchen gerade durch Vogelers, dem Buchdruck harmonische, Zeichnungen an Reiz gewinnt, so hätte er auch eine größere Würdigung neben den anderen Bildmalern verdient. Doch will ich hier nichts weiteres über den Rangstreit der Worpsweder sagen. Bethges Charakteristiken sind meist recht zutreffend und daß seine Sprache doch eigentlich erst recht warm wird, wie er auf den zarten Malerpoeten, der dichtet und malt und zeichnet, zu sprechen kommt, wird dem Bändchen die Freundschaft des Besitzers oder der Besitzerin erhalten. Die vielen Abbildungen sind gut gewählt — daß Vinnen nicht mit Abbildungen hat vertreten sein wollen, ist bedauerlich.

E. W. B.

Redaktionsschluß: 6. Oktober 1904 — Ausgabe: 20. Oktober 1904
Für die Redaktion verantwortlich: F. Schwartz
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. — Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtlich in München



HANS v. VOLKMANN
DORFSTRASSE IN DER EIFEL



BRUNO LILJEFORS — ADLER UND HASE

Schwedische Kunstausstellung St. Louis 1904

DIE SCHWEDISCHE KUNST ZU ST. LOUIS 1904

Von M. von Bieberstein

Geradezu überraschend tritt im Wettbewerbe der Kunst auf der amerikanischen Weltausstellung unter allen andern Ländern *Schweden* hervor, das ja allerdings schon 1900 in Paris berechtigtes Aufsehen erregte. Uebereinstimmend ist hier das Urteil, daß kein Land in dem Extrakt seiner Kunst der Gegenwart so prägnant charakteristisch und deutlich zeigt, was es *ist*, *will* und *kann*. Es muß diese räumlich verhältnismäßig kleine Ausstellung durch nur wenige unparteiische, bedachte, durch und durch künstlerisch empfindende Männer organisiert worden sein, damit eine solche Einheitlichkeit und Zielbewußtheit erreicht wurde. Daß die intellektuelle Entwicklung eines Landes in den Schöpfungen seiner Künstler den sichersten Maßstab findet, ist eine wohl noch kaum bestrittene Tatsache; in ihnen tritt das Geistes- und Gemütsleben ihres Volkes, die Geschmacksrichtung desselben klar zu tage. So dokumentiert sich der Aufschwung, welchen in den letzten fünfzehn Jahren das Geistes- und Kunstleben in Schweden genommen hat, in überzeugender Weise in seinen nach St. Louis entsandten prächtigen Kunstwerken. Schweden hat keine „alten Meister“, seine Kunst ist der Neuzeit entsprossen und bildet den Ausfluß des Geisteslebens eines tatkräftigen, intelligenten, fortschrittlichen Volkes. Wie es heißt, daß die Schweden heutzutage in jeder Hinsicht am allerwenigsten einen Zug zur Dekadenz hätten, so ist auch in ihrer jungen Kunst alles so überaus gesund, frisch und werdekräftig; man möchte sagen, daß ihr bei der so ausgesprochenen nationalen Eigenart etwas Inselhaftes, etwas von frischer Seebrise anhafte. Bis vor etwa fünfzehn Jahren gab es keine eigentliche schwedische Schule. Zwar war auch schon vorher die Kunst gepflegt und von verschiedenen Monarchen seit Ende des 17. Jahrhunderts nach Kräften gefördert worden, aber sie wurzelte nicht im Volksgemüt und blieb nur ein mühsam verpflanztes, exotisches Gewächs. Der junge Künstler wandte, so bald es ihm nur möglich war, der Heimat den Rücken, um sich in Paris, Rom, München auszubilden. Hier, wo



ANDERS ZORN IN DER TÜRE
Schwedische Kunstausstellung St. Louis 1904

fremder Einfluß übermächtig war, wo man nach neuartigen Motiven studierte und arbeitete, konnte er doch nur mühsam nachahmen, was die Meister anderer Nationen vor ihm gedacht, empfunden und auf die Leinwand geworfen hatten.

Selbständige, aus innerster Empfindung geborene Schöpfungen entstanden erst, als ziemlich plötzlich die Erleuchtung und mit ihr ein Wandel kam. Dem schwedischen Künstler wurde es klar, daß er in der Ferne doch nur fremden Götzen opfere, während er undankbar und blind an den unvergleichlichen landschaftlichen Reizen des eigenen Vaterlandes vorübergehe. Wo anders fanden sich so herrlich schön die von grünen Matten umgebenen stillen Seen, die dräuenden Gletscher, deren finsteren Eisesklüften wilde Gebirgsströme entstürzen, eine so wundervoll zerklüftete Felsenküste und ein so malerisches, urwüchsiges Volk als auf der skandinavischen Halbinsel, deren Schönheiten zu genießen sogar Fremde aller Nationen herbeiströmten?

Dieser Durchbruch des Patriotismus, veranlaßt durch ein echtes, spontanes Gefühl, das alle schwedischen Künstler ergriff, gebar die *nationale Kunst* Schwedens, die seitdem und in lebhaftestem Konnex mit dem Leben und der Entwicklung des Landes blieb. Man kann wohl sagen, daß Schwedens Schule, ohne je in extrem-moderne Richtung zu verfallen, alle die neuen Elemente, die etwas Wertvolles und Neues für die Kunst gebracht haben, in sich aufgenommen und benützt hat. Daß die Landschaftsmalerei in Schweden vorherrscht, ist wohl kein Wunder, zeigt sich doch kaum eine andere Natur so reich an stetig wechselnden landschaftlichen Reizen. Diesem Genre steht die Charakterstudie am nächsten, welche, gleichfalls aus der Natur schöpfend, unter den unverfälschten Volkstypen von Wermeland und Dalarne ein unerschöpfliches Feld findet.

Die Kunstausstellung zu St. Louis ist nun als einer der besten Erfolge zu verzeichnen, welche die schwedische Kunst im Auslande



CARL LARSSON — FRAU LAMM MIT IHREN KINDERN

Schwedische Kunstausstellung St. Louis 1904

je gehabt hat. Wenn auch einige der älteren Meister, welche die schon sehr beachtenswerte Landessektion auf der Weltausstellung zu Chicago beschickten, auch diesmal wegblieben, so ist dieser Ausfall durch eine Reihe trefflicher jüngerer Künstler, deren Werke, ganz unbeeinflußt von der französischen Schule, nun den Geist der landeseigenen Kunst atmen, beinahe vollkommen ersetzt.

Um nun des Näheren auf die in St. Louis vertretenen Künstler einzugehen, wollen wir zuerst ANDERS ZORN nennen, der zwar noch zu den jüngeren Künstlern zählend, doch schon seit langem einen Weltruf genießt. Die von ihm eingesandten Porträts, besonders das des Mr Y. Deering und des Dr. Warner, gehören zu den besten der ganzen Ausstellung. Sie sind breit, mit einer glänzenden, überaus kraftvollen Technik gemalt, sehr fein und doch voll und saftig in der Farbe. Zudem gibt er immer einen ganz bestimmten Menschen. Außer anderem stellt Zorn noch eine frisches Leben atmende ländliche Tanzscene auf dem Rasen aus, eine kleine Dalekarlier-Maid im grün und roten, pelzbesetzten Nationalkostüm, das durch das von hinten einfallende Sonnenlicht zur entzückendsten Lichtstudie wird, und ferner zwei kleinere Akte, die in der Behandlung des durch sonnige Reflexe beleuchteten Fleisches unübertrefflich sind. In demselben Raume finden wir CARL LARSSON, der durch seine sonnigheiteren, farbenfrohen, gemütvollen Bilder zu den beliebtesten Malern Schwedens zählt und auch schon weit darüber hinaus bekannt ist. Die Charakterstudie und das Stilleben ist das Feld, auf welchem er unerreicht dasteht. Er hat sich eine ganz eigene Technik zurecht gemacht, die das Zeichnerische durchaus betont, weshalb er auch am liebsten in Wasserfarben malt. Das Oelbild „Direktor Lamms Frau und Kinder“ (Abb. s. S. 75), sowie das sprechende Aquarell „Konferenz“ bezeugen aufs beste seine Kunst.

Unter den Landschaftsbildern, die man hier so überzeugend gemalt sieht, wie kaum irgendwo sonst, treten uns zunächst die von OLOF ABORELIUS-Stockholm entgegen. „Ein Stückchen Natur, durch ein Temperament gesehen und mit hinreißender Verve wiedergegeben“, so kann man von seinen Bildern sagen. — *„Abend in der Wildnis“* und *„Seichtes Wasser“* zeigen in ihrer außerordentlichen Eindruckskraft alle Vorzüge seines Könnens. — Zu den modernsten schwedischen Landschaftern von ausgesprochen nationalem Charakter, die sich beide jedoch auch schon in europäischen Kunstzentren eines Rufes erfreuen, gehören GOTTFRIED KALLSTENIUS und ANSHELM SCHULTZBERG. Jeder von ihnen sendet sieben Bilder ein. Ihre Namen werden oft zusammen genannt, da beide das landschaftliche Stimmungsbild kultivieren, doch treten sie hierbei nicht in Rivalität, sondern ergänzen sich einander. Kallstenius' Feld ist die Sommerlandschaft und sein Pinsel weiß wunderbare Fluten des klaren, nordischen Sonnenscheins über das dunkle Grün der Föhrenwälder und die schimmernden Wasser der tiefen Seen zu ergießen. Wie er es auf dem *Waldbilde* (A. Fir Bank) verstanden hat, dem Bilde auch Tiefe zu geben, und wie herrlich das Sonnenlicht durch die Zweige bricht! — Wundervoll weiß er auch das *Zwielicht* zu malen, wenn die tiefblaue Luft wie vom goldigen Dunste durch-



ANDERS ZORN BILDNIS
Schwedische Kunstausstellung St. Louis 1904



OLOF ABORELIUS — ABEND IN DER WILDNIS

Schwedische Kunstausstellung St. Louis 1904

sponnen ist, — wie auch die sanften schleierartigen Töne der Nacht ihm aufs beste gelingen, ein Beweis dafür ist das überaus poetische Gemälde: *„Der Abendstern“*, wo sich alles in blaue, nebelhafte und doch klare Töne auflöst. Die Bilder von Kallstenius scheinen alle aufs tiefste durchdacht und aufs sorgfältigste ausgeführt, wodurch seine Werke oft eine stille, ruhig feierliche Monumentalität erreichen. Schultzberg kommt hauptsächlich als Vertreter der schwedischen Schneemalerei. Er hat sich eine eigene, ganz und gar persönliche Weise geschaffen, den Schnee zu malen, den er in allen seinen Arten und Tönen aufs gründlichste studiert und modelliert. Die meisten Schneelandschaften der anderen Länder sehen wie weißer Anstrich aus gegenüber dieser meisterhaften Behandlung des Schnees. Auch im übrigen machen die warme, ehrliche Auffassung vor der Natur, die wuchtige, und doch poetische Art, wie er malt, seine Bilder zu den fesselndsten der Ausstellung. Man hat vor ihnen durchaus den zwingenden Eindruck, als stünde man vor der Natur selber, denn in ihnen ist warmes Leben, nicht nur kühles Können. Da wirkt z. B. überaus frisch und prächtig leuchtend sein *„Sonniger Wintertag“*, eine sonnenvergoldete Schneelandschaft mit reifverzuckerten, glitzernden Bäumen, durch die der, infolge des Kontrastes zu den lila Tönen des Schnees grünlich erscheinende Himmel und ein Holzhaus von kräftig braunroter Farbe durchblicken. Dann der *„Winterabend“*. Im Vordergrunde auf den Hügeln nichts als Schnee, weicher, hochgehäufter Schnee, während sich in der Ferne der Landschaft, hinter dem dunkeln Tann, von der Abendsonne durchleuchtete, hartgefrorene Schneeberge hinziehen. Je tiefer man sich in das Bild hineinsieht, um so unendlicher wirkt es, eine ganze Fülle von Schönheit, Natur und durchdringender Winterluft weht uns daraus an. Ferner wirkt geradezu poetisch in seiner auf Weiß gestimmten Farbenharmonie der *„Schneesturm in den Bergen“* mit der Pracht seines duftig weichen, lockeren Schnees in der Luft auf dem königlichen Tann. Von tiefster Naturempfindung zeugt auch der „Winterabend im Gehölz“. Aber auch die zwei Sommerszenen die Schultzberg bringt, sind von großem und apartem Reiz,

von klarster Schönheit und Lebendigkeit der Farbe. Im Bilde „Mitsommernacht in Wärmland“ sehen wir einen Apfelbaum, dessen blühende Pracht durch die Kraft seiner Farbe mit der Naturkraft verwandt scheint, die ihn zum Blühen brachte. Auch Gustaf Ankarcrona (Leksand i. Dalarne) versteht es, der nordischen Natur ganz eigene Seiten abzugewinnen. Am liebsten sieht er sie in den hellen Sommernächten des Nordens, dort, wo das Wirkliche gespenstig wird, und alle Farben ein seltsames Leuchten bekommen. Ferner gelingt es ihm, Abendstimmungen zu malen, wie man sie nur selten überzeugend dargestellt sieht; so zeigt er hier z. B. einen ganz klaren Abendhimmel, gegen den sich Wälder, Berge, Häuser auf den ersten Blick schwarz abheben, während bei näherem Zusehen doch die Lokalfarben in dieses Schwarz hineinspielen. — Ein gewisses lyrisch-weiches Empfinden, das über seinen Bilder schwebt, verleiht ihnen noch mehr einen persönlichen Zug. — Von den ferneren Landschaften fesselt besonders von Knut Borgh-Stockholm ein „*Mitsommermorgen*“. Der Maler hat sich hier eine ganz eigentümtiche Technik zurecht gemacht, einfach und doch raffiniert. Ungemein viel Duft und Luft ist über das Bild ausgestreut, welches in seiner poetischen Stimmung an Corot erinnert; man meint die schlanken, jungen Birken im Morgenwinde flimmern und schwanken zu sehen. Auch zwei Damen senden höchst bemerkenswerte Landschaften, die beide eine männlich kraftvolle Technik zeigen.

Da ist erstens: „*Vollmond im Juli*“ von Ester Almquist, einem noch sehr jungen, vielversprechenden Talent. Sie gibt, wie auch hier, vor allem dekorativ und stilisiert wirkende Landschaften, die aber durchaus wahr und tief empfunden sind. Wie gut sich von dem blaugrauen, zu dieser Zeit nicht mehr dunkler werdenden Abendhimmel der Saum des Gehölzes mit seinen weißleuchtenden Birkenstämmen abhebt — langsam und feierlich meint man den Mond heranziehen zu sehen. Charlotte Wahlström gibt in ihrem Bilde „*Abendsonne*“ (Abb. s. unten), auf dem sie einen köstlich klaren, tiefen Bergsee zeigt, wundervolle warme, strahlende Bronzetöne. — Sehr schöne Landschaften bringen dann noch Carl Hullgren, Alfred Bergstrom, Hedberg, Johanson, Behm, Genberg u. a. m. Das Figurenbild hat nicht so viele Vertretung gefunden. Ein höchst bemerkenswertes Bild „Die Wiedertäufer“ sendet Baron Gustaf Cederström, der mit Larsson und Arborelius vornehmlich als Repräsentant der neuen Schule



CHARLOTTE WAHLSTROM — ABENDSONNE

Schwedische Kunstausstellung St. Louis 1904

ANSELM LEONARD SCHULTZBERG — EIN SONNIGER WINTERTAG

Schwedische Kunstausstellung St. Louis 1904

gilt. Es ist zu bedauern, daß Meister, wie Graf v. Rosen, Prof. Julius Kronberg, Richard Bergh, Emerik Stenberg u. a. nicht ausstellen, um das Ganze vollständiger zu machen. Immerhin sind recht hübsche Sachen jüngerer Künstler vorhanden, wie von W. Smith, den Gebrüder Ostermann, Gustaf Wallén, Lotte Rönquist, Fanny Brate u. a. m.

Durch originelle Auffassung fällt ein Bild des jungen Ole Hjortsberg auf, *„Die heilige Jungfrau mit den Tauben zur Opferung auf dem Wege zum Tempel“*, welches dem Künstler das Stipendium der Kunstakademie Stockholm eintrug.

Eine ganz besondere Attraktion der schwedischen Kunstsäle bildet aber die reiche Kollektion (darunter vieles Neue), welche Bruno Liljefors, der berühmte Tiermaler, einsendet, der ja auf seinem Gebiete schon seit langem als unerreicht dasteht. Seine Bilder offenbaren, abgesehen von den rein malerischen, im besten Sinne dekorativen Eigenschaften, von ihrer geistreichen lockeren Technik, ihren schönen, weichen Farben, eine stets aus dem Frischen schöpfende Naturbeobachtung. Wie er sie darstellt, sieht man die Tierwelt Skandinaviens, wie sie in Wald und Schlucht, in kahler Bergeshalde, an Meer und Küste und hoch am Himmel lebt und streitet. Es sind stets wirkliche Tiere, oft von dunkeln Instinkten getrieben, die er uns zeigt, ein Stück Natur, mit wildem Drang zum Leben. Er weiß das Charakteristische des betreffenden Tieres nicht nur nach dem *Aeußeren* desselben, sondern vor allem dem *Innern* nach darzustellen, und das ist wohl das Höchste in der Kunst. Auch das Landschaftliche dabei weiß er besonders stimmungsvoll zu gestalten. Zu seinen besten Erzeugnissen gehören die hier ausgestellten: *„Adler und Hase“*, *„Der Fuchs und das Birkhuhn“*. Auch die Skulptur Schwedens ist durchaus würdig vertreten. Der heute dort bekannteste Bildhauer John Börjeson-Stockholm sendet acht seiner Werke, von denen eine große Bronze: „Der Grübler“ (auf einer wohl die Erde bedeutende Kugel sitzend) wohl das bedeutendste ist. Ferner gibt es sieben prächtige Bronzen des in Paris ansässigen schwedischen Künstlers Carl Milles, wie auch seine talentvolle junge Schwester Ruth Milles zwei kleine Meisterwerke in Bronze, „Yvonne“ und „Wilde Blumen“, ausstellt. Auch ein anderer junger Künstler, David Edström, überrascht durch seine Technik und geniale Auffassung in dem Kopfe eines *„Caliban“*. Eine der schönsten schwedischen Skulpturen der Neuzeit sendet Sigrid Blomberg: *„Die Verkündigung“*, welche sich, in Marmor, vom Staate angekauft, im Museum von Stockholm befindet. Viel bewundert wird Th. Lundberg's Gruppe „Welle und Küste“, sowie die fein ausgeführten Bronzen von Gustaf Lindberg. Alles in allem wird man auf dem Weltkunstmarkte immer mehr auch mit der schwedischen Kunst zu rechnen haben.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Nur durch die Gewohnheit, alle Dinge treulich darzustellen, können wir lernen, was schön ist und was nicht. Die häßlichsten Dinge enthalten irgend ein Element der Schönheit und immer ist es ein ihnen eigentümliches Element, das sich nicht von ihrer Häßlichkeit trennen und entweder mit ihr zusammen oder überhaupt nicht genießen läßt. Je mehr ein Maler die Natur hinnimmt, wie er sie findet, desto mehr unerwartete Schönheit entdeckt er in dem zuerst Verachteten.

▪

Nichts unterscheidet große Männer mehr von unbedeutenden, als daß sie immer im Leben und in der Kunst den Weg kennen, den die Dinge gehen. Der Dummkopf denkt, sie stehen still und zeichnet sie ohne Bewegung; der weise Mann sieht Wechsel und Veränderung in ihnen und zeichnet sie so, — das Tier in Bewegung, den Baum im Wachstum, die Wolke in ihrem Lauf, den Berg in seinem Abnehmen. Versuche immer, wenn du Formen siehst, die Linien zu sehen, die Macht über ihr vergangenes Geschick hatten, Macht über ihre Zukunft haben werden.

▪

Originalität: alles hängt von der einzigen herrlichen Fähigkeit ab, den Ursprung der Dinge zu erreichen und von daher zu wirken. Es ist die Kühle, Klarheit und Köstlichkeit des frisch am Quell geschöpften Wassers, im Gegensatz zu den dicken, heißen, unerquicklichen Tropfen von anderer Leute Wiesen.

▪

Alle untergeordneten Künstler streben beständig, der Notwendigkeit gründlicher Arbeit zu entkommen und indem sie entweder ihre Freude an der Sache vorschieben oder sich mit ihren edlen Motiven brüsten, versuchen sie, was sie nicht vollbringen können. Wohingegen die großen Männer immer gleich einsehen, daß es die oberste Pflicht des Malers, wie jedes anderen Menschen ist, seine Sache zu verstehen, und so ernst nehmen sie das, daß viele, von deren Leben wir nach ihren Werken denken würden, daß es voller Leidenschaft gewesen sei, sich in Wirklichkeit, trotzdem sie der stärksten fähig waren, zu einer so vollständigen Ruhe gezwungen haben, wie sie dem tief verborgenen Bergsee eigen ist, der jede Erregung der Wolken am Himmel, jeden Wechsel des Schattens auf den Hügeln widerspiegelt, selbst aber reglos bleibt.

▪

Ueber Kunst muß nicht gesprochen werden. Kein rechter Maler spricht oder hat je viel von seiner Kunst gesprochen. Die größten sagen gar nichts. In dem Augenblick, wenn ein Mann seine Arbeit wirklich versteht, wird er stumm darüber. Alle Worte, alle Theorien werden ihm unnütz.

Aus John Ruskin, „Menschen untereinander“.
Verlag von K. R. Langewiesche, Düsseldorf.

ÜBER KÜNSTLERISCHE AUSDRUCKSMITTEL UND DEREN VERHÄLTNIS ZU NATUR UND BILD

Von Adolf Hölzel, Dachau

I.

Wenn wir einen Blick auf die Kunstentwicklung im allgemeinen werfen, so sehen wir, daß der Kunst von allem Anfang an die Tendenz des Schmückens zugewiesen werden muß. Zu dem rein Ornamentalen gesellt sich bald der Wunsch, Gegenständliches hinzuzufügen und Figuren und Tiergestalten treten nun auf; anfangs allerdings in primitivster Form. Das Bedürfnis, das Gegenständliche naturähnlicher zu machen, führt zu eingehenderem Naturstudium und damit zu großer Bereicherung. Im Laufe der Zeiten sehen wir aus der Vereinigung des Dekorativen mit dem naturähnlicher gewordenen Gegenständlichen Kunstwerke entstehen, welche uns zu höchster Begeisterung hinreißen.

Solange Staat und Kirche als Hauptprotektoren der Kunst anzusehen sind, und diese vornehmlich dazu dient, größere öffentliche Räume und Gebäude zu schmücken, behalten Plastik und Malerei vorwiegend ihren dekorativen Charakter bei. Mit dem Zeitpunkte aber, wo sich das Privatkapital besonders für Kunst zu interessieren beginnt, erhält namentlich das Bild einen selbständigeren Charakter. Und so unterscheiden wir solche Bilder, welche sich der Architektur, dem Raume, der Umgebung angliedern, also eine begleitende Tendenz haben, und die auch allenfalls unter dem Sammelnamen der „Dekorativen Bilder“ gefaßt werden, im Gegensatz zu den selbständigen, welche namentlich später mehr aus sich heraus und um ihrer selbst willen entstehen und durch konzentriertere Verwertung der künstlerischen Ausdrucksmittel den Blick des Beschauers besonders auf sich ziehen und fesseln.

Wir sehen hieraus, daß durch eine verschiedenartige Verwertung der dem Künstler zur Verfügung stehenden Ausdrucksmittel prinzipielle Unterschiede im Kunstwerke äußerlich sichtbar zum Ausdruck gebracht werden können.

Alle künstlerische Eigenart, ebenso wie die scheinbar so großen Unterschiede der durch den Wechsel der Zeiten und des Geschmacks bedingten Richtungen, fußen einerseits auf einer eigenartigen Naturanschauung, der Verwertung der Natur und ihrer großen Gesetze, andererseits auf der Einführung und Betonung bestimmter zweckentsprechender Ausdrucksmittel und deren gleichfalls gesetzmäßiger Verwertung. So sehen wir im Bilde den künstlerischen Mitteln eine bestimmte Rolle zugewiesen. Ihr hoher Wert wird am besten durch die von Bayersdorfer hinterlassenen gewaltigen Worte von „der autochthonen Kraft der künstlerischen Mittel, welche das psychologische Gesetz ihres Wirkens in sich tragen“, bestätigt.**)

Ist es demnach für den Maler von äußerster Wichtigkeit, sich die volle Kenntnis der künstlerischen Mittel mit ihren Wirkungsmöglichkeiten anzueignen, so mag dies auch für den kunstsinnigen Beschauer von Interesse sein. Bei der Reichhaltigkeit dieser Mittel und ihrem dadurch bedingten verschiedenartigen Einflusse auf das Aeußere des Bildes wird ihre Kenntnis den Genuß und das Verständnis eigenartiger Kunstwerke erhöhen und ermöglichen. Namentlich wird dies der Fall sein bei solchen Werken, welche fördernd in die Entwicklung eingreifen und die in ihrer meist bedingten größeren Einseitigkeit anfangs stets auf heftigen Widerstand stoßen und unter jener Unkenntnis schwer zu leiden haben.

*) In nachstehendem bringen wir einen von Herrn Kunstmaler Adolf Hölzel-Dachau im November 1903 im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. gehaltenen Vortrag zum Abdruck. In dem Vortrage mußte von vornherein die Darstellung auf Bestimmtes beschränkt werden; insbesondere konnte nur jenes Berücksichtigung finden, welches mit einer im allgemeinen angedeuteten Entwicklung eines bestimmten Gesetzmäßigen im engsten Zusammenhange steht. Von diesem Standpunkt aus sind die hier erwähnten Künstlernamen aufzufassen, und dabei noch zu berücksichtigen, daß vorzugsweise die Namen jener Künstler in Betracht kamen, in deren Werken das erwähnte Gesetzmäßige am deutlichsten in Erscheinung tritt. Eine einschneidende Kürzung mußte auch der zweite Teil des Vortrages erfahren, der über moderne Kunst handelt, so daß mit ihm nur ein flüchtiger Hinweis auf alles in unserer Zeit entstandene Großartige gebracht werden konnte, um den Gesamtring zu schließen. Es mußten darum besonders auch hier viele Namen und Werke von hoher künstlerischer Bedeutung unerwähnt bleiben. Aus diesen Gründen erhebt der nachstehende Vortrag, wie sein Verfasser ausdrücklich erklärt, keinerlei Anspruch auf die Wertung als sachlich erschöpfende oder gar kunstgeschichtliche Darlegung. Dem Verfasser ist es vielmehr darum zu tun, die Aufmerksamkeit auf jenen wichtigen gesetzmäßigen Teil der Kunst zu richten, der die Grundlage für die äußerste Vereinfachung und Größe im Kunstwerk und die darauf bezügliche Empfindungs[illegible] bildet.
Red. der K. f. A.

**) Ad. Bayersdorfers Leben und Schriften, herausgegeben von H. Mackowsky, A. Pauli, W. Weigand (Verlagsanstalt F. Bruckmann, München).



FRAGMENT AUS DEM LETZTEN GERICHT IM CAMPO SANTO ZU PISA

Die einfachsten Ausdrucksmittel, die dem Maler zur Verfügung stehen, sind außer den rein technischen: *Linie, Form und Farbe.* Mit ihnen ahmt er auf einer Fläche die Natur nach, mit ihnen sucht er auf dieser Fläche seinen innersten Gedanken und Gefühlen Ausdruck zu verleihen, ihnen Leben und Seele zu geben. Auf einer Fläche! Schon dieses Wort zeigt uns den großen Unterschied zwischen der wirklichen Natur und ihrer Wiedergabe im Bilde. Die plastische Natur, welche sich nach allen Seiten, nach der Höhe, der Breite und der Tiefe hin ausdehnt, also *drei*dimensional ist, muß auf einer lediglich *zwei*dimensionalen Fläche, welche nur eine vertikale und eine horizontale Ausbreitung gestattet, wiedergegeben werden.

Es muß also die plastische Natur für die bildliche Darstellung zuerst auf eine Fläche übertragen, übersetzt, und dann diese Übertragung durch Illusion, d. h. durch besondere Ausnützung und Verwertung künstlicher Mittel zur plastischen Erscheinung gebracht werden. Die erste künstlerische Tat besteht demnach darin, die plastische Gegenstandsform als Flächenform zu empfinden und sie so auf die Bildfläche, und zwar rhythmisch zu dieser und zu den sie umgrenzenden Linien, zu übertragen.

Die einfachsten Flächenformen, die wir haben, sind die rein geometrischen: das Dreieck, das Viereck, die rhombischen Formen, das Vieleck als eckige, der Kreis, die Ellipse u. s. f. als runde. Ihrer zu großen Regelmäßigkeit wegen eignen sie sich nicht so sehr als Repräsentanten künstlerischer Ausdrucksformen, aber da die Bilder begleitenden Charakters sich unter Umständen schon den einfachsten Linien und Formen der Architektur anzupassen haben, so werden die einfachsten, den geometrischen nahestehenden, etwas unregelmäßigen Flächenformen hierfür bereits als Repräsentanten der plastischen Gegenstandsformen auf der Fläche Verwendung finden können. Und tatsächlich bilden diese einfachsten künstlerischen Formen ein Hauptmerkmal in den Kunstwerken der *Primitiven.*

Als einige weitere Merkmale der Bilder der Primitiven haben wir folgende zu verzeichnen: Die Figuren stehen *nebeneinander,* um das Gleiten des Blickes beim dekorativen Bilde zu unterstützen. Sie stehen scheinbar auf *einer* Fläche, sichtbar getrennt von einer zweiten Fläche, dem Hintergrunde, der meistens auch nichts weiter darstellt und auf dem sich nur hie und da Rudimente von



BEATO ANGELICO — DIE VERKÜNDIGUNG

Landschaft oder Architekturen befinden. Häufig ist er auch von Gold. Kenntnisse der Perspektive sind noch nicht vorhanden, auch die Mittel zur plastischen Ausgestaltung des Gegenständlichen im Bilde wenig gekannt, erforscht und ausgenützt. Die Farbe ist darum auch eine reine Lokalfarbe, d. h. die einfache, meist ungebrochene Farbe der Gegenstände, ohne daß dieselbe, weder durch Licht noch durch Schatten und Reflexe, plastisch ausgestaltet oder verändert wäre.



GIOTTO DIE FLUCHT NACH ÄGYPTEN

Mit GIOTTO (s. nebenstehende Abb.), geb. im Jahre 1276, beginnt ein eingehenderes Naturstudium und eine besonders verfeinerte Verwertung der rhythmischen Errungenschaften für die Fläche. Seine Zeit schätzt ihn als Künstler außerordentlich. Petrarca und dessen Schüler Boccaccio halten ihn für den bedeutendsten Künstler aller Zeiten. Boccaccio nennt ihn „den Wiederhersteller der Kunst" im Gegensatze zu den Anderen, welche im Irrtume befangen, mehr für die Unwissenden als für die Weisen gemalt hätten, so daß die Kunst jahrhundertelang begraben lag.*)

Mit dem eingehenderen Naturstudium verbindet sich bald der Wunsch nach stärkerer plastischer Ausgestaltung des Gegenständlichen im Bilde. Die Mittel, die hierfür dem Maler zur Verfügung stehen, sind die Gegensätze von hell und dunkel mit ihren Abtönungen und die Gegensätze der Farbe.

Wenn wir eine dunkle Form gegen einen hellen Hintergrund stellen, so trennt sich dieselbe deutlicher, als wenn wir sie lediglich mit einer Kontur umreißen. Ebenso eine helle Form, die wir auf dunkel stellen, wie wir sagen. Wenn wir aber hinter die dunkle Form einen nur leicht getönten Grund geben, so tritt sie nicht mehr sichtbar hervor, sie scheint eher zurückzugehen und bildet so eine



GIOTTO DIE AUFERSTEHUNG DES LAZARUS

*) E. Dobbert, Giotto Dohme, Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit, Bd. V, Seite 1.

Oeffnung, ein Loch. Wollen wir demnach Dunkelheiten hervortreten lassen, so müssen wir sie gegen einen stärkeren hellen Gegensatz stellen, während sich die helle Form schon von einem leicht getönten Grund deutlich sichtbar abhebt. So hat sich im Laufe der Jahrhunderte das Gesetz ausgebildet, hell tritt vor dunkel hervor, dunkel geht zurück. Und in der Verwertung dieser Gesetze, sowohl im Detail wie im Sinne der großen Verteilung, tritt nun ein eingehenderes Naturstudium ein und eine große Bereicherung der vereinfachten Wirkungsmöglichkeiten im Bilde. Auch die allgemeiner gewordenen Kenntnisse der Gesetze der Perspektive wirken nun im hohen Maße mit, dem Aeußeren des Bildes ein wesentlich anderes Aussehen zu verleihen.



SANDRO BOTTICELLI — LA PRIMAVERA

Betrachten wir BOTTICELLI's „Primavera“ (s. Abb. oben) und zitieren wir damit diesen großen Meister als einen Hauptrepräsentanten der *Präraphaelitischen* Zeit, so sehen wir folgendes: Die Figuren haben in ihrer Nebeneinanderstellung noch immer das gleitende Prinzip, sie stehen trotz ihrer Färbung in der Summe *hell* gegen einen dunklen Grund, der aber nun nicht mehr bloß Hintergrund ist, sondern aus sehr durchgeführten Bäumen besteht. Durch die Flächenformausschnitte zwischen den Baumstämmen sehen wir eine dritte Fläche, welche Luft darstellt und eine Ferne ahnen läßt. Damit erkennen wir, daß das Zweidimensionale der Fläche durch das Nebeneinanderstellen der Figuren in horizontaler, durch deren Senkrechtstellung in vertikaler Richtung ausgenützt ist, und daß durch das Dreiflächige das Dreidimensionale in einfachster Weise vorbereitet wird. Durch das deutliche Trennen der drei Flächen und ein bereichertes Ausgestalten des Gegenständlichen auf jeder einzelnen der sichtbar getrennten Flächen kann die Plastik im Bilde nun aufs höchste zur Geltung gebracht werden. In dieser Zeit wird die gegenständliche Durcharbeitung schon durch die reichsten Kenntnisse der Anatomie wie durch ein außerordentliches Studium der Gewandung unterstützt und eine große technische Fertigkeit in der Wiedergabe der Einzelheiten ist gleichzeitig das Resultat eines weitausgebildeten Naturstudiums. Vordergrund und Mittelgrund des Bildes sind im Detail besonders reich durchgearbeitet.

In welch hohem Maße von den klassischen Meistern dieser Zeit die Kenntnisse der Per-



GIOVANNI BELLINI MADONNA MIT KIND

spektive, wie überhaupt alle künstlerischen Kenntnisse geschätzt werden, sehen wir nicht nur aus den Bildern dieser Meister, sondern erkennen dies ebenso sehr aus ihren Aussprüchen und ihren Büchern. Namentlich aus jenen LIONARDO DA VINCI's. In der ersten deutschen Uebersetzung seines „höchst nützlichen Tractats von der Malerei" lesen wir z. B.: „Studiret erstlich die Wissenschaft, dann wendet Euch zur Praxin als welche eine Geburth der Wissenschaft ist." „Der Maler soll nie ohne Regul studieren." „Ein junger Maler soll erstlich die Perspective lernen, damit er einem jeglichen Ding sein rechtes Maß zu geben wisse. Hernach muß er sich zu einem guten Meister begeben, um sich unter dessen Hand eine gute Manier im Zeichnen anzugewöhnen und die schönen Contours der Figuren kennen zu lernen. Folgends muß er auf die Natur sehen, um sich in der Raison zu befestigen, von der er unterrichtet worden ist. Nach diesem muß er einige Zeit auf das Betrachten und Nachmachen der Werke von unterschiedlichen guten Meistern wenden, damit er eine Praktik im Malen erlange, durch welche er diejenigen Dinge in das Werk setzet, die er gelernet hat." Lionardo selbst sucht sich aufs Eingehendste über alle künstlerischen Vorgänge zu informieren, meistens durch rein mathematische und geometrische Konstruktionen. Seinem durch eingehendes Wissen aufs höchste gesteigerten künstlerischen Gefühle ist es vorbehalten, die Gesetze der Hell- und Dunkelbewegung auf große natürliche Gesetze zurückzuführen. In der Vereinigung mit den künstlerischen Mitteln, die er daraufhin ergänzt und beobachtet, schafft er sich sein vielbewundertes clair-obscur; d. i. ein so glückliches, den Gesetzen entsprechendes Verhältnis von Hell und Dunkel und den vermittelnden Tönen, daß es, von seiner Zeit aufs höchste geschätzt, die Grundlage für alle spätere Weiterentwicklung auf diesem Gebiete bildet. Licht und Farbe wird von ihm bereits auf das Strahlungsprinzip zurückgeführt, die Harmonie der Farbe vom Regenbogen aus exemplifiziert und die Art des Studiums des Aktes, wie er sie an seiner Mailänder Akademie betreiben läßt, bildet noch jetzt die Grundlage des französischen Aktzeichnens. So leitet er, durch die Feststellung des traditionell Bekannten und durch eine durch sein enormes Wissen hinzugefügte bedeutende Erweiterung und Steigerung, alles ein zum stetigen Selbständigerwerden des Bildes (s. Abb. S. 86).

Das Porträt, namentlich aber das Altarbild brachten hierzu schon früher wichtige Anregungen. Wenngleich sich das letztere der Architektur anzugliedern hat, muß es doch



LUCA SIGNORELLI MADONNA MIT KIND



SCHULE DES LIONARDO DA VINCI — DIE MADONNA MIT DER WAGE

bringt, wird dieser große Stil inauguriert und durch das Dreigestirn PALMA, GIORGIONE und TIZIAN, mit diesem an der Spitze, der GIORGIONE so studiert, daß er ihn anfangs zum Verwechseln nachmacht, zu höchster Höhe gesteigert. Wenn wir uns die Hauptformel ansehen, die in den meisten Bildern Tizians und seiner Zeit enthalten ist, so ist sie ungefähr folgende: Während in der Botticellischen Primavera (s. Abb. S. 84) die helleren Formen im Hintergrunde aus mehreren kleineren Formflecken bestehen, sehen wir etwa bei dem Strozzischen Kinde Tizians (s. Abb. S. 87) die ganze Helligkeit des Hintergrundes in eine größere, fast viereckige Masse vereinigt. Mit ihr in Verbindung steht die Lichtmasse des Vordergrundes, zwischen beiden der dunkle Mittelgrund. Die Lichtmasse im Hintergrunde läuft in horizontaler Richtung, das Licht des Vordergrundes in diesem Falle vertikal. Wenn aber das Licht im Vordergrunde in anderen seiner Bilder etwa blitzartig in horizontaler Richtung gezogen erscheint, dann ist es im Hintergrunde vertikal gestellt. Hierdurch wird auch der dunkle Mittelgrund in einen scheinbar vertikalen und horizontalen Teil gesondert. Ist der Gegenstand im selben Sinne ins Bild eingeführt, so haben wir

die Blicke der Flehenden und Betenden ganz besonders auf sich ziehen. Deshalb sehen wir hier schon früh, wie etwa BELLINI (s. Abb. S. 85) und SIGNORELLI (s. Abb. S. 85) zeigen, eine konzentriertere Verwendung der Gegensätze. Durch LIONARDO und namentlich auch durch RAFFAEL wird in der Verwertung der Linie und der Harmonie der Farbe hierfür ein Weiteres hinzugefügt. Und Raffaels Schöpfungen wie jene MICHELANGELO's tragen so im hohen Maße mit dazu bei, daß die Maler aller Länder, namentlich jene des Nordens, wahre Wallfahrten nach Rom und Italien unternehmen, um einerseits die Schönheiten der Meisterwerke aus eigenem Sehen kennen zu lernen, andererseits das hohe Gesetzmäßige aus den Werken selbst und von den dortigen Meistern zu studieren.

Aber zu allen diesen hochbedeutenden Epochen in Italien soll noch eine neue hinzukommen, jene des großen venetianischen Stils.

Mit den Söhnen Bellinis und durch den Sizilianer ANTONELLO*), der die flandrische Technik, VAN EYCK's Erfindung, nach Venedig

das Zweidimensionale der Fläche in Vereinigung mit dem früher erwähnten Dreidimensionalen, Dreiflächigen, in bewunderungswürdiger Weise auf das Einfachste zur Darstellung gebracht. Und ein Neues kommt hinzu. Wahrscheinlich durch GIORGIONE, einen ebenso liebenswürdigen Kavalier wie hochbedeutenden Maler, der als Musiker gleich Hervorragendes geleistet haben soll, werden neue Gesetze der Harmonie in die Malerei eingeführt. Angeregt durch byzantinische, maurische und orientalische Einflüsse sehen wir die Farbharmonien des Orients in die venetianischen Kunstwerke übergeleitet. Der harmonische *Drei*klang der Farbe dient zur weiteren Ergänzung des *Drei*dimensionalen und die Gesamtharmonie des Bildes wie seine äußere Erscheinung wird damit im höchsten Sinne von Kunst ausgestaltet. Tizians Komposition ist nun nicht mehr eine rein gegenständliche Vorführung von Gedankenvorstellungen, sondern vielmehr eine Vereinigung einfachster Kontraste und harmonischer Verbindungen von Gegenstandsform, Raumverteilung, Helldunkel- und Farbbewegung. Hierdurch kommt der Gegenstand in künstlerisch

*) Dohme, Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit B. III; Tizian von Max Jordan, S. 5.

verklärter Form zur Erscheinung und Geltung. Die große Harmonie ist hier wichtiger als das rein Gegenständliche. Dämmerung und Gegendämmerung bilden jetzt die Grundlagen eines weiteren Naturstudiums, um die großen Klangharmonien zu unterstützen und im Sinne der Natur zum Ausdruck zu bringen.

Böcklin, denn wenn ein Maler, um einen Gegenstand zur Geltung zu bringen, seine edelsten Mittel verausgabt, so muß der Gegenstand in edelster Form erscheinen, eine Mutter mit dem Kind zur Mutter Gottes werden.

Mit einem eingehenderen Studium von Ton und Farbe sehen wir bei Tizian, namentlich



TIZIAN — DAS TÖCHTERCHEN DES STROZZI

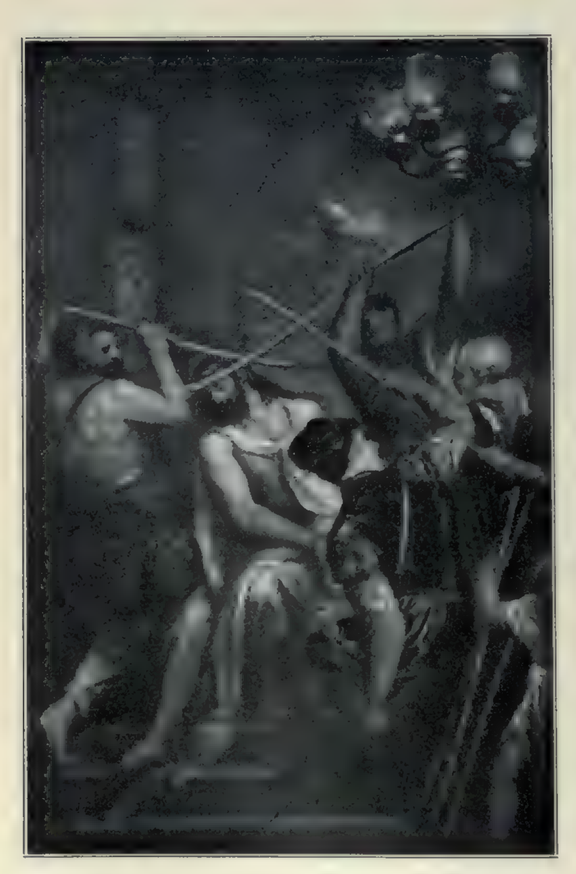
In Bezug auf das Gegenständliche möchte ich hier etwas aus dem Schickschen Tagebuch von Böcklin zitieren. Schick erhält von Böcklin eine Korrektur über eine Mutter mit Kind. Als die Korrektur vorüber ist, ruft Schick ganz erstaunt aus: „Nun ist's ja keine gewöhnliche Mutter mehr, sondern eine Madonna". Dies sei ganz natürlich, meint

später, eine für die damalige Zeit vollständig neue Natur- und Kunstanschauung Platz greifen, die folgendermaßen zu erklären ist: Wenn wir einen Raum, einen Gegenstand auf seinen Ton, seine Farbe hin ansehen, so stellen wir unsere Augen anders ein, als wenn wir eine bestimmte Form oder ein Detail fixieren. Im ersteren Falle sind die Sehlinien parallel ge-

stellt, als wären die Augen ins Weite gerichtet, während beim Sehen nach der einzelnen Form oder dem erwähnten Detail dieselben in einem Winkel auf den Gegenstand scheinbar zugespitzt werden. Im ersteren Falle sehen wir hauptsächlich die große Ton- und Farbenerscheinung, verbunden mit der einfachen großen Form. Wir erhalten den großen Eindruck, die Impression.

Die hier gekennzeichnete Verschiedenheit des Sehens bildet nun für alle Zeiten einen Hauptunterschied in Bezug auf das Studium und eine hierauf bezügliche künstlerische Anschauung und gibt den Kunstwerken der jeweiligen Anschauung entsprechend ein vollständig verschiedenartiges Aeußere.

Darum müssen Kunstwerke von seiten des Beschauers stets von den ihnen zugrunde liegenden Voraussetzungen aus betrachtet, genossen und beurteilt werden. Auch müssen wir uns vollkommen klar darüber sein, daß eine vorwiegend koloristische Durcharbeitung von anderen Voraussetzungen, einer anderen Anschauung aus vorgenommen werden muß, als die Durcharbeitung in Bezug auf die detaillierte Form.



TIZIAN DIE DORNENKRÖNUNG

Sehen wir einen Raum oder Gegenstand in seiner Gesamtheit mit den ins Weite gerichteten, parallel eingestellten Sehlinien auf Ton und Farbe an, so werden wir keine gleichmäßig gefärbte Fläche, sondern ein Flimmern und Vibrieren von Ton und Farbflecken, von Luft und Atmosphäre wahrnehmen. Schon Tizian zieht in technischer Beziehung in seinen späteren Jahren die hieraus notwendigerweise folgenden Konsequenzen. Vasari schreibt hierüber:*) „Tizians spätere Schöpfungen sind so flott mit Pinselstrichen und Drückern gemalt, daß man in der Nähe nichts zu erkennen vermag, aber von Ferne sehen sie vollendet aus. Das ist die Vortragsweise, die so viele nachzuahmen trachten, ohne damit zustande zu kommen. Der Grund liegt in der irrigen Meinung, solch eine Arbeit sei mühelos hingeworfen. Ganz im Gegenteil ist sie das Resultat unablässigen Fleißes, wie jeder sich überzeugen kann und ebenso überlegt wie schön und wirksam, denn sie gibt den Dingen Leben und zeigt die Kunst, ohne die Mittel merken zu lassen."

Tizians Dornenkrönung Christi (s. Abb. S. 88) in der Alten Pinakothek zu München ist in diesem impressionistischen Sinne gemalt. Tintoretto soll diese im Atelier Tizians so bewundert haben, daß er sie von dem großen Meister geschenkt bekam.**) Und so bildet dieses Kunstwerk die Grundlage für jene breite Technik, die wir bei Tintoretto, Paul Veronese und anderen in der Folge sehen und vereinigt finden, mit neuen, dem Orient entnommenen koloristischen Dreiklängen. Die so gesteigerten Werke dieser Meister bilden darum auch ein wichtiges und wertvolles Studium moderner Maler.

Mit Velazquez sehen wir in Bezug auf die vereinfachte Form und die großen Harmonien der Farbe jenes breite Sehen des Tones nochmals die größten Triumphe feiern. Wie bekannt, wird er als eines der wichtigsten Vorbilder für die Entwicklung modernster Kunstanschauung von jenen hauptsächlich studiert, die ihr Hauptaugenmerk auf einen verfeinerten Kolorismus richten. (Fortsetzung folgt)

LESEFRÜCHTE:

Was nur aktuell, das ist oberflächlich und schnell vergänglich. Das Ewige in der Wahrheit und in der Schönheit überrumpelt nicht, überrascht nicht, es erobert. *Joh. Jacob Mohr*

---

*) Dohme, Kunst und Künstler, B. III: Tizian von M. Jordan, S. 52.
**) Künstlermonographien. Tizian von H. Knackfuß, S. 148.



KAISER FRIEDRICH-MUSEUM IN BERLIN — AUSSENANSICHT
(IM VORDERGRUND DAS ERST AM 18. OKTOBER ENTHÜLLTE KAISER FRIEDRICH-DENKMAL)

DAS KAISER FRIEDRICH-MUSEUM IN BERLIN

Am 18. Oktober, dem 73. Geburtstage Kaiser Friedrichs, ist in Berlin das seinem Andenken geweihte neue Museum für die Sammlungen der christlichen Epoche eingeweiht worden, das an der äußersten Nordspitze der schon so übermäßig besetzten Museumsinsel den letzten verfügbaren Platz eingenommen hat. In das Spreewasser hat man seine Fundamente legen müssen. Die Stadtbahn saust an der einen Seite vorbei; Kasernen und Charité-Bauten bedrängen die übrigen Fronten. Der Wunsch, die Museen der hohen Kunst an einer Stelle zusammenzulassen, war stärker als das Bedürfnis, einem monumentalen Bau eine freie, offene und eindrucksvolle Lage zu schaffen. Hatte schon der Dom in den Fluß hineingebaut werden müssen, so taucht das neue Wasserschloß der Künste ganz aus den Fluten hervor; man kann nur auf Brücken zu ihm gelangen und einen Anblick des Baues kann man von keiner Stelle aus gewinnen.

Vielleicht hätte man diese Platznot benützen können, um ein eigenartiges Wasserschloß aus Felsen und Wellen im Rustikastil aufsteigen zu lassen. Nichts dergleichen; man hat einen Spät-Renaissancebau als fertigen Kasten in das Wasser gesetzt. Die dritte (Land-)Seite wird von der Stadtbahn abgeschlossen; trotzdem ist sie auch als Fassade behandelt.

Der Architekt Ihne und sein ausführender Baurat Hasak haben zweifellos viele Möglichkeiten erwogen. Ein Museumsbau soll in erster Linie den Beständen dienen. Einem Schinkel freilich war es vergönnt, unbeschadet der Rücksichten auf die Sammlungen ein monumentales Gebäude zu schaffen.

Der äußerst ungünstige Baugrund gebot eine Dreiecksanlage des Ganzen. Zudem verlangt die moderne Museumstechnik, daß Korridore vermieden werden. Fünf Binnenhöfe bilden die großen inneren Lichtschachte. Nach den beiden Wasserseiten zu öffnen sich die Wände in ununterbrochenen Fenstern. Der Oberstock hat dazu durchgängiges Oberlicht.

Man kann sich denken, ein wie krauser Grundriß auf einem Dreieck mit fünf Binnenhöfen entstehen muß. Aber diese Verzwicktheit ist eher erfreulich. Sie wehrt dem dumpfen Durchschieben der Besucher und zwingt jeden, das Geliebte besonders aufzusuchen. Einen offiziellen Rundgang, wie er beim Münchener Nationalmuseum Pflicht ist, gibt es hier nicht. Auch im Leben wird nicht alles möglichst kokett serviert. Man soll sich um Dinge bemühen, die einem teuer sind. Man wird besonders gern die versteckten Säle aufsuchen, wo man der Masse der Gaffenden entrückt ist.

Der unsymmetrische Grundriß ist nun freilich das einzige Unsymmetrische des Baues. Wohl mag der Plan erwogen worden sein, ob man nicht moderne Räume den Schätzen der alten Kunst bauen sollte. Man ist aber zu den alten Museumsgedanken zurückgekehrt, und hat auch innerhalb der Säle die Symmetrie der Aufstellung durchgeführt. Die Zimmerachsen bleiben markiert. Nach dieser Seite weist der Bau keine neue Richtung auf. Das Neue des Baues liegt nicht in seiner Architektur, nicht in seiner Anordnung im großen, sondern in der Ausstattung der einzelnen Räume und in deren Gesamtaspekt. Kaiser Friedrich, dem der greise Goethe 1831 den Gruß der Musen in die Wiege gelegt, hatte schon 1883 gelegentlich einer Ausstellung von Berliner Privatbesitz, die zur Feier seiner Silberhochzeit veranstaltet war, den Gedanken ausgesprochen, daß man die Bildersäle eines Museums ihres magazinartigen Charakters entkleiden und statt dessen wohnliche Kabinette mit alten Möbeln, Tep-

pichen und kunstgewerblichen Stücken ausstatten müsse, in denen die Bilder und Reliefs ein vornehmes Heim finden könnten. An diesem Gedanken, der alt sein mag, der aber erst von Wilhelm Bode energisch aufgegriffen wurde, ist nun zwanzig Jahre lang emsig gearbeitet worden. Mannigfache Versuche und Vorstöße, auch nach der Seite hin, wie man es nicht machen dürfe, sind gewagt worden. Das Kaiser Friedrich-Museum, das über die größten Bestände und über die reichsten Mittel (sechs Millionen) verfügte, bietet nun einen Abschluß dieser Bemühungen, das heißt eine Verwirklichung der kronprinzlichen Wünsche im großen Stil.

Der Plan, Bilder und Plastiken durchgängig zu mischen, Bronzen und Majoliken dazwischen aufzustellen und durch alte Möbel die Räume zu beleben, war in manchen Berliner retrospektiven Ausstellungen probeweise durchgeführt worden. Namentlich die Renaissance-Ausstellung von 1898 war trefflich gelungen. Aber was bei einer kurzen provisorischen Ausstellung erlaubt und geboten ist, eignet sich noch nicht für die monumentalen Säle einer festen Galerie. Hier ist vor allem Würde, Ruhe und Größe des Raumes zu wahren. Jeder Anklang an den Bazar ist zu vermeiden. Auch ergab sich, daß man bei der Mischung der einzelnen Materiale große Vorsicht zu üben habe, wollte man in der Konkurrenz das Einzelne nicht schädigen.

Eine prinzipielle Mischung der Bilder und Plastiken ist nur in der mittelalterlichen deutschen Kunst durchgeführt worden. Viel zurückhaltender ist man mit dem Austauschen bei den Werken der italienischen Renaissance verfahren. Im großen und ganzen sind die Bilder in Bildersälen und Bilderkabinetten aufgehängt worden. Die Plastik beherrscht das Erdgeschoß, die Gemälde hängen im Oberstock.

Das vordere große ovale Treppenhaus, in dessen Mitte eine doch wohl deplazierte Nachbildung des Schlüterdenkmals des Großen Kurfürsten steht, führt durch einen breiten Gang zu der durch beide Stockwerke durchgeführten Basilika, einen einschiffigen Kirchenbau, der in seinen Frührenaissanceformen an Simone Cronacas Kirche San Francesco al monte, unterhalb S. Miniato bei Florenz, erinnert. In die Seitenwände der apsisförmig abschließenden Halle sind kleine Kapellen eingebaut; darin stehen Altäre mit großen Bildern und bunten Plastiken des Quattrocento und Cinquecento. Zwei hohe Säulen in der Mitte der Halle tragen einen Florentiner Marzocco und eine Sieneser Lupa. Prächtig wirkt das innere Portal der Schlußwand, die reich mit Lavabòs, Statuen, Büsten und Wappenhaltern belebt ist. Die Basilika macht zunächst noch einen etwas kahlen Eindruck; es fehlen noch die Fahnen, die Teppiche, das Chorgestühl, das große Leggio und anderes monumentale Inventar, das diesen Raum farbig sättigen wird. Durch ihn gelangt man in das zweite, hintere kreisrunde Treppenhaus, das unten mit farbigem Marmor belegt, oben im hellsten Weiß gehalten ist. Dieser Raum wirkt viel glücklicher als das Oval des vorderen Treppenhauses. Hier stehen am Ansatze der Treppen zwei Statuen (Mars und Venus) von Pigalle, die der Kaiser aus Sanssouci geschenkt hat; oben in den Wandnischen die Originalmarmore des Feldherrn Friedrich des Großen vom Wilhelmsplatz, die hier längst durch Bronzekopien ersetzt sind. Sie sind aus Lichterfelde herübergekommen. Ihre Sockel sind verunglückt.

Von der Basilika führen seitlich breite Räume in die beiden Trakte der Außensäle am Kupfergraben und an der Spreeseite. Der eine Zug beherbergt die deutsche Plastik und Malerei der Frühzeit und die farbige Plastik der italienischen Renaissance (Holz-, Ton- und Stuckarbeiten). Der andere hat die altchristliche, byzantinische, sassanidische und islamitische Kunst, außerdem die Marmore des italienischen Mittelalters aufgenommen. Die erst während des Baues vom Sultan dem Kaiser geschenkte Mschattafassade, die eine große, an der Pilgerstraße Damaskus—Mekka liegende Karawanserei schmückte, hat die ursprünglich den italienischen Gipsen reservierten Säle besetzt. Das große ravennatische Mosaik, das vor 60 Jahren König Friedrich Wilhelm IV. erwarb und das bisher magaziniert bleiben mußte, konnte nun am Ende des altchristlichen Saales, leider zu niedrig, aufgestellt werden. Prachtvolle Durchblicke fallen durch die alten venezianischen Türen auf das herrliche Gold des Mosaiks und auf die leuchtenden Farben der alten kostbaren Perser des XIV. und XV. Jahrhunderts, die Bode dem Museum geschenkt hat.

Inmitten der deutschen Plastik haben die primitiven deutschen Bilder mitunter einen schweren Stand. Aber der Gesamtanblick dieser drei bunten und lebhaften Säle ist glänzend; nur das Licht des einen,



KAISER FRIEDRICH-MUSEUM IN BERLIN — RUBENS-SAAL

durch farbige Glasfenster erhellten Raumes, ist etwas zu stark gedämpft. Aus dem munteren Farbenrhythmus kommt man dann in fünf hell beleuchtete, nebeneinander liegende Säle, wo die farbige Renaissanceplastik Italiens in langer, fast allzu geschlossener Reihe hängt. Hier wird man mit einer gewissen Wehmut des herrlichen Oberlichtsaales im alten Museum gedenken, in dem eine so geweihte Stimmung erreicht worden war. Alte Truhen, Tische, Kredenzen, Sessel etc. helfen die großen Säle zu beleben. Die Plastiken hängen auf hellgrünem ungemustertem Tuch. Auch hier sind gute Durchblicke erreicht.

Zur Gemäldegalerie des Oberstockes führen die Treppen des vorderen Kuppelraums, die aber leider nicht auf die Hauptachse des großen Raffael-Saales, sondern seitlich bei den Kabinetten der Primitiven münden. Die alte Berliner Tradition, daß die Museen die historische Anordnung betonen sollen, hat hier allzu tyrannisch gewirkt. Der Raffael-Saal birgt die neun vatikanischen Teppiche, die früher in der Rotunde des alten Museums wirkungsvoll, aber unsichtbar hingen; hier sind sie in der originalen Höhe über altem Chorgestühl aufgespannt. Von der Empore der Basilika aus entwickeln sich nun die Bildersäle im großen Zug — rechts die der Niederländer, Deutschen, Franzosen und Spanier, links die der Italiener. Herrliche Durchblicke führen auf die größten und bedeutendsten Stücke. Eine große Zahl echter alter Türen aus Bergamo, Venedig, Florenz etc. ist eingebaut. Es fehlen die häßlichen Messingbarrieren längs der Wände; statt ihrer wehren die schönen alten Truhen dem Betrachter, allzu nahe an die Kunstwerke heranzutreten. Eine lange Reihe von kleinen Kabinetten an den Außenwänden haben auf der einen Seite die altniederländischen, altdeutschen und die holländischen Bilder aufgenommen, auf der anderen Seite finden wir die primitiven italienischen Bilder, die Marmore und Bronzen dieser Zeit. Nur ein Kabinett, die großmütige Schenkung von James Simon, zeigt die Mischung aller Materiale: Bilder, Marmore, Stucchi, Bronzen, Majoliken, Elfenbeine und Möbel wirken hier lebhaft und nicht ohne Unruhe zusammen. Unter die Marmore hat man nur einige Bilder diskret gehängt. Nur die Michelangelo-Wand des Cinquecento-Kabinetts vereinigt Bilder, Stucchi und Marmor. Dieser Raum ist, wenn man an den entsprechenden im alten Museum denkt, gar nicht wieder zu erkennen. Ebenso ist der Botticelli-Saal und der der großen Venezianer ein Kunstwerk der Anordnung. Die alten Rahmen, die in großer Zahl erworben wurden, oder Nachbildungen derselben heben manche Bilder beträchtlich. Namentlich der große Luigi Vivarini hat in seinem neuen halbrund schliessenden Pilasterrahmen und durch einen vorgebauten Altar sehr gewonnen.

Auf der anderen Seite beginnt die Reihe mit einem Sonderkabinett des Genter Altars. Dann kommen die köstlichen Zimmer der Altniederländer und Altdeutschen. Rembrandt hat einen großen Raum und ein Kabinett erhalten. Der Verlust eines einheitlichen Rembrandt-Saales, wie er im alten Museum zu finden war, wird von manchem bedauert. Wir können es nur für einen Gewinn halten, wenn die Masse der Rembrandt-Bewunderer sich nun etwas verteilt. Vor den holländischen Kabinetten liegt der große, stolze Rubens-Saal, der künftig ein Zentrum der Galerie bilden und ganz anders genossen werden wird als der abgelegene Raum im alten Gebäude.

Wer die Berliner Gemäldesammlung nur oberflächlich kannte, wird glauben, in eine ganz neue Galerie zu treten; so groß ist die Vermehrung des Bestandes. Vieles aus dem Depot, das lediglich aus Raumrücksichten magaziniert worden war, ist wieder ausgestellt worden; das Mittelgut ist oben geblieben. Bodes Interesse geht viel mehr darauf, das qualitative Niveau der Bilder hochzuhalten, als eine Vollständigkeit der einzelnen Schulen anzustreben. Vieles an die Provinz Verliehene ist ebenfalls zurückgezogen worden. Dazu kommen nun viele Geschenke und Neuerwerbungen. Das größte Geschenk ist das schon erwähnte Quattrocentokabinett von James Simon. A. Beit hat einen großen herrlichen Gainsborough aus London geschickt; Frau Hainauer und Herr von Beckerath haben die plastische Abteilung bereichert. A. Thiem in San Remo hat einen herrlichen van Dyck, das Porträt einer Genueserin, geschenkt. Es hängt mit den übrigen gekauften Bildern seiner gewählten, namentlich an holländischen Stilleben und Interieurs reichen Sammlung in einem Sonderkabinett. Ein gleiches ist der leihweise ausgestellten Sammlung der Wesendonkschen Familie reserviert worden. Die Hoffnung, daß die kostbaren Bestände des Carstanjenschen Hauses auch öffentlich zugänglich gemacht werden würden, hat sich leider noch nicht erfüllt. Von Einzelerwerbungen ist besonders der herrliche Botticelli aus der Raczinski-Galerie und ein schöner Montagna hervorzuheben. Die aus dem Besitz der Kaiserin Friedrich vor kurzer Zeit in das Museum gelangten Stücke und der schöne, vom Kaiser aus Potsdam gesandte Rubens haben nun erst eine würdige Aufstellung gefunden. Das Licht ist fast überall gut, nur in den von der großen Kuppel beschatteten Eckräumen nicht; und das ist schmerzlich für den hier liegenden Saal der primitiven Italiener, wo die kostbarsten alten Sachen hängen. Die Bespannung der Wände ist überall einfarbig und ruhig; nur bei den holländisch-deutschen Kabinetten hat man dem dunkelgrünen Baumwollsamt ein diskretes Muster aufgemalt. Das hellblaue Tuch der italienischen Marmorkabinette wirkt im Robbia-Kabinett ungünstig.

Für eine Sammlung ist es die wichtigste Aufgabe, die Bestände gut zu zeigen; hinter diesem Interesse muß alles andere zurückstehen. Es wäre ein Leichtes gewesen, lauschige Kemenaten in Hülle und Fülle einzubauen. Von solchen Allotria hat man sich ferngehalten. Die vornehme Ausstattung der Räume durch die alten Portale, Kamine, Lünetten, Altäre und Möbel ist gar nicht genug zu loben. Auf vielen Reisen hat Bode, der buchstäblich die 71 Räume des neuen Baues seit vier Jahren im Kopfe hatte, alle diese Sachen gesammelt, deren Export bereits den Zorn der italienischen Presse erregt hat. Edelsteine verlangen eine kostbare Fassung.

Bodes Verdienste um das künstlerische Leben der Gegenwart, um die Entwicklung der internationalen Museumstechnik, um die Erforschung der alten und die Förderung der modernen Kunst sind so bekannt, daß ich mich scheuen muß, diesem genialen Mann, der uns allen ein Führer ist, zu danken. Er hätte aber das Riesenwerk nicht zustande bringen können, wenn er nicht Mitarbeiter gehabt hätte, die seine Pläne verstanden. Von diesen seien nur die erwähnt und bewundert, welche die Neuordnung geleitet haben, Direktor Max J. Friedländer und Dr. Voege. Zu danken haben wir aber auch dem Kaiser Friedrich Museumsverein, der, vor zehn Jahren von Bode gegründet, die Erwerbung vieler Stücke ermöglicht hat. Von all den vielen Anderen, die mit Hand anlegten, muß ich heute schweigen. Aber ausdrücklich sei

noch der stillen, wichtigen treuen Arbeit gedacht, mit welcher der Generaldirektor Exc. Schöne in all den Jahren das Werk gefördert hat; es ist eine Tätigkeit, die wenig an die Oeffentlichkeit dringt und deshalb heute doppelt dankbar erwähnt werden soll.

Wenn in den nächsten Monaten auch noch manches wieder umgestellt und umgehängt, neu bespannt und gruppiert werden wird, der Charakter des Ganzen steht fest. Das neue Museum tritt an die Stelle des alten, das eine 75jährige ehrenvolle Geschichte hinter sich hat. Ist es Berlin nicht vergönnt, in seinen Beständen mit den Sammlungen von Paris, London und Florenz konkurrieren zu können, so darf es jetzt die Führerschaft in der Museumstechnik antreten. Der Louvre, das Britische und das South Kensington-Museum, die Uffizien und der Palazzo Pitti können sich in dieser Hinsicht mit dem neuen Heim unserer Sammlung durchaus nicht messen. Möchte das neue Heim seine Schätze nicht nur hüten und zeigen, sondern auch in Bewegung halten. Goethe hat einmal ein feines Wort darüber gesagt, daß Galerien in Bewegung bleiben müßten. Sonst versinken sie in feierlichen Schlaf und auch das Kostbarste wird wertlos. Es gibt in Deutschland genug Beispiele für solche Fermaten.

Solange der gegenwärtige Direktor der Sammlung erhalten bleibt, ist diese Gefahr des Stehenbleibens nicht zu fürchten. Er hat vor Jahren in ein Autographenalbum das Wort eingetragen: arti inserviando consumor. Das war keine Phrase. Der Lieblingswunsch seines Lebens ist nun verwirklicht. Aber seine Schöpfung braucht ihren Schöpfer noch auf lange. Mit dieser Hoffnung gehen wir mit dem neuen Museum in neue lebendige Tage.

Paul Schubring

Die Eröffnung des Museums und die Enthüllung des von Rudolf Maison † geschaffenen Kaiser Friedrich-Denkmals (Abb. s. XIX. Jhrg. Heft 4) ging in Anwesenheit des Kaisers unter großen Feierlichkeiten vor sich. Der Kaiser hielt bei dieser Gelegenheit als Antwort auf eine Ansprache des Kultusministers Studt eine bedeutsame Rede, die wir im folgenden im Wortlaut wiedergeben:

»Ich spreche Ihnen, Herr Minister, Meinen herzlichen Dank aus für die schönen und eindrucksvollen Worte, mit denen Sie soeben Meiner Vorfahren, insonderheit Meiner geliebten Eltern und ihrer segensreichen Fürsorge für die Museen gedacht haben. Der heutige Geburtstag Meines in Gott ruhenden Herrn Vaters, weiland Seiner Majestät des Kaisers und Königs Friedrich, hat uns vereint, zwei seinem Gedächtnis gewidmete Denkmäler der Oeffentlichkeit zu übergeben. Das treffliche Reiterstandbild, vom Deutschen Reiche in dankbarer Verehrung errichtet und von genialer Künstlerhand geschaffen, wird die Siegfriedsgestalt und die gewinnenden Züge des Verewigten noch den späten Geschlechtern vor Augen führen, und dieser stolze Bau mit seinen reichen Sammlungen wird Zeugnis ablegen von dem Wirken und Schaffen des edlen Herrschers, der in dem Herzen des deutschen Volkes als hehre Lichtgestalt immerdar fortleben wird. Er, der hochgemute Recke, der seines königlichen Vaters Schlachten schlug, um dem Reiche den Weg zu bereiten, der mit glühender Begeisterung an dem Wiederaufbau des Deutschen Reiches teilnahm, ließ es, als des Krieges Stürme schwiegen, seine besondere Sorge sein, die Künste des Friedens zu mehren und zu fördern. Das hat sich namentlich auch in seinem Verhältnis zu den Berliner Museen bewährt. Im Jahre 1871 als Protektor an ihre Spitze getreten, hat er im Verein mit seiner kunstsinnigen Gemahlin, Meiner erlauchten Frau Mutter, bis in die Tage des Leides, ja des Todes schützend, sorgend und leitend über diesen Anstalten gewacht. Wenn der Kreis der Museen sich in ungeahnter Weise erweitert hat, neue große Sammlungen hinzugetreten, die alten neu gestaltet und durch eine Fülle neuer Schätze bereichert worden sind, so daß sie neben den älteren, von Hause aus reicheren Sammlungen des Auslandes mit Ehren genannt werden können: wem anders ist es zu danken, als der nimmermüden Fürsorge dieses erlauchten Herrscherpaares, das, um Großes wie um Kleines besorgt und alle Schwierigkeiten überwindend, dem inneren wie dem äußeren Ausbau siegreich die Wege bahnte? Darum war es eine Pflicht ehrfurchtsvollen Dankes, diesen Bau und die in ihm vereinigten Sammlungen für alle Zeiten mit dem Namen des Kaisers Friedrich zu verknüpfen. Mir aber ist es ein köstliches Vermächtnis, die erhabenen und edlen Absichten, die dem kunstsinnigen Schaffen des geliebten Herrschers wie allem seinem Tun zugrunde lagen, an Meinem Teile weiterzuführen und zu verwirklichen.

Wenn wir heutzutage unsere Kunst von entgegengesetzten Richtungen zerklüftet sehen, die sich befehden und von denen die eine über die andere sich hinwegzusetzen bemüht ist, wenn es sich dabei zum Teil nach Meiner Ueberzeugung, wie Ich das schon öfter hervorgehoben habe, um Irrwege handelt, die von dem wahren Schönheitsideal weit abführen, so sollten sich unsere Künstler mit um so mehr Ernst ins Bewußtsein rufen, welch hehre Güter in ihre Hand gelegt sind. Aber nicht jene Gegensätze sind es, von denen Ich heute reden will; angesichts des Friedensfürsten, dem die heutige Feier gilt, liegt Mir viel mehr daran, dasjenige zu betonen, was geeignet erscheint, die getrennten Richtungen wieder einander näher zu bringen. Es ist das Studium der Meister der Vergangenheit, welches nach Meiner festen Ueberzeugung vor allem dazu befähigt, in die Probleme der Kunst einzuführen.

So wenig es dem Genie versagt sein kann, aus unbekannten und verborgenen Tiefen zu schöpfen, so wenig kann es richtig sein, wenn jüngere Künstler sich von alter Tradition und Schule lossagen zu können meinen. Der unerschütterliche Ernst, das heilige Streben, mit dem ältere Meister um das Ideal der Kunst gerungen haben, bietet auch dem Künstlertum unserer Tage ein unerreichtes Vorbild und sollte namentlich in der jüngeren Generation Selbstkritik, Bescheidenheit und Achtung vor den Leistungen anderer fördern. Nur so wird ein gegenseitiges Verständnis angebahnt und dem wahren Fortschritt der Kunst gedient werden.

Daß die Sammlungen dieses Museums hierzu und zu einer einheitlichen Weiterentwicklung der Kunst auf nationaler Grundlage beitragen möchten, ist Mein heißester Wunsch und entspricht — das bin ich gewiß — in besonderem Maße den hohen Zielen Kaiser Friedrichs, dessen Streben alle Zeit auf die Pflege des historischen Sinnes und die Förderung der idealen Auffassung der Kunst gerichtet war. Herrlich hat der hohe Herr diese Ziele in einer Ansprache bei der 50jährigen Jubelfeier der Museen im Jahre 1880 selbst bezeichnet, indem er die unvergeßlichen Worte sprach: ‚Wir

wissen, wie in den Tagen unseres größten nationalen Unglücks, als alles zu wanken schien, der Gedanke an die idealen Ziele des Menschen sich schöpferisch stark und lebendig erwies! Dankbar dürfen wir heute genießen, was die grundlegende Arbeit jener trüben Zeit geschaffen, aber wir werden dieses Genusses nur froh werden, wenn wir auch der Verpflichtungen eingedenk sind, die er uns auferlegt.‹

Es gilt heute vielleicht mehr denn je, an unseren idealen Gütern festzuhalten, die Erkenntnis ihres Wertes und ihrer rettenden Macht unserem Volke mehr und mehr zu erschließen. Diese Anstalt soll nichts anderes sein, als eine Sammlung des Schönen und Edlen der Zeiten zum Nutzen und Frommen der ganzen Nation, und so möge der Segen Kaiser Friedrichs auch ferner über diesem Hause und über unserer Kunst walten!«



KAISER FRIEDRICH-MUSEUM IN BERLIN MICHELANGELO-SAAL

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. Der *Salon Paul Cassirer* beginnt seine winterlichen Vorführungen mit der Ausstellung der neuesten Serie Themsebilder von CLAUDE MONET. Die dreizehn Schöpfungen, die man hier von dem berühmten Landschafter sieht, behandeln nur zwei Themen: Die Waterloo-Brücke und das Parlamentgebäude mit dem Fluß im Vordergrund. Mit einer Feinheit ohnegleichen stellt der Künstler in diesen Bildern fest, wie sich die Brücke und Barrys' charaktervoller Bau, Luft und Wasser während bestimmter atmosphärischer Vorgänge zueinander verhalten. Nur ein Maler, der ein so empfindliches Auge, ein solches Gefühl für die Nuance besitzt und so gar keine Schwierigkeiten seiner Kunst mehr zu überwinden hat, wie Monet, konnte sich an eine solche Aufgabe wagen. Diese Themsebilder sind der Ausdruck der höchsten Meisterschaft. Es scheint unmöglich, einem einzigen von ihnen den Preis zu geben. Nur ein ganz großer Künstler vermag soviel märchenhafte Schönheit aus der Wirklichkeit herauszusehen. Diese Brücke, über die sich eine hastende dunkle Menge, Wagenreihen und schwankende gelbe Omnibusse in unendlicher Folge wälzen, scheint ein Zauberwerk zu sein. Bei bedecktem Himmel gleicht sie einem soliden Bauwerk, dessen massive Bogen sich deutlich und schwer von der fahlgrauen Luft und dem trüben Flußwasser abheben. Wie anders schaut sie aber an einem jener Nebeltage aus, wenn die Sonne bemüht ist, die grauen Dunstschleier zu zerreißen, die sich über die Stadt gelegt haben! Das Wasser erwidert zuerst den goldenen Gruß des Tagesgestirns. Der Fluß erglüht in sanftem Feuer. Die Häupter seiner Wellen glimmen rot, orange und grün, in den Farben des Opals. Ueber diesen Glanz spannen sich fünf Bogen der Brücke in einem violetten Blau als Silhouette. Man glaubt noch gerade an die irdische Existenz des Bauwerks. Aber wenn das Wetter schön werden will und eine leicht verschleierte Sonne sich über London erhoben hat, erlebt man ein Wunder. Inmitten des von goldenen Strahlen durchfunkelten blauen Wassers, gegen einen von leichten Dünsten umnebelten blauen Himmel steht in rosigem Glanze, fast durchsichtig geworden, die Brücke. Ein Fischerboot mit rotbraunen Segeln, das ihr zustrebt, wirkt gegen sie beinahe materiell. Man ist geblendet von all der Pracht und hält es kaum für möglich, daß ein so reales Gebilde, wie eine steinerne Brücke, sich so verändern kann. Von ähnlicher Art sind alle diese Bilder. Kaum jemals zuvor hat in Werken der Malerei die Nuance eine so wichtige Rolle gespielt. Ob einmal die Luft, die Brücke oder das Wasser heller wirkt, ist in diesen Themsebildern eine Angelegenheit von der größten Wichtigkeit; denn die besondere Tagesstimmung kann nur in solchen leisen Unterscheidungen ausgedrückt werden. Monets Bilder, auf denen an Stelle der Brücke das Parlamentsgebäude erscheint, dürften bereits in Paris so viel Liebhaber gefunden haben, daß für Berlin nur vier übrig blieben, auf denen das Gebäude stets als blauviolette Silhouette erscheint, und die keinen Vergleich mit den Brückenbildern vertragen. Nur eines, auf dem weiße Mövenflügel den sanften Schein des Tages hell auffangen, muß rühmend erwähnt werden. Und wie sind diese Themsebilder gemalt! Man kann sich nicht leicht etwas Suggestiveres denken, als die mit der höchsten Weisheit auf den oberen Teil der Brücke gesetzten wenigen Farbenflecken, die, aus einiger Entfernung gesehen, die vollkommenste Illusion des Verkehrs auf Waterloo-Bridge geben. Man muß sehr stumpfe Sinne besitzen, um von den hohen Eigenschaften dieser Kunst nicht

hingerissen zu werden. Und von einem Maler, der die leisesten Reize der Natur so stark empfindet und mit solcher Innigkeit, mit solcher Achtung vor ihrer Wahrheit und Schönheit wiedergibt, wird gesagt, er stehe ohne inneren Anteil vor der Wirklichkeit, mache nur Kunst für die Augen. Ja, was macht denn die Natur? Sie ist da und lebt ihr Leben, unbekümmert, ob sie reizt und rührt. Monet ist zu geschmackvoll, um die Kunst zu einer Dienerin empfindungsloser Menschen zu machen. Er setzt sie stolz neben die Natur und überläßt es den anderen, sie nach ihrem Sinne, nach dem Maße ihrer Liebe zu deuten. Neben einem Künstler von solcher Intimität und Feinheit hat ein Maler wie Louis Corinth einen schweren Stand. Selbst einer, der weniger auffällig seine Fleischeslust bekennt, würde neben dem die höchste Kultur vertretenden Monet kaum der Gefahr entgehen, für roh gehalten zu werden. Und nun ist Corinth außerdem das Malheur passiert, daß man im Cassirerschen Salon, gleichzeitig mit seinen Akten, ein wunderbar gemaltes Stück Weiberfleisch von Manet sieht, einen weiblichen Halbakt gegen Grau, mit einem blauen Stoff um die Hüften. Niemals ist der Reiz eines weißen vollen Busens mit größerer Meisterschaft und dezenter malerisch dargestellt worden. Man vergißt über der Kunst, die sich in der vollendeten Wiedergabe dieser zarten, von blauen Adern durchschimmerten Haut, dieser wundervollen Form offenbart, daß der Kopf der Person unsympathisch und die Zeichnung der Schultern und Arme nicht ganz zuverlässig ist. Genug: Corinth hat die schlimmste Konkurrenz auszuhalten. Vertieft man sich jedoch ein wenig in seine neuen Arbeiten, so bekommt man doch außerordentlichen Respekt vor der Unerschrockenheit, mit der er sich allen Dingen nähert und sie als Maler anpackt. Gewiß, es ist keine feine und leider auch nicht immer ganz reine Kunst, die er macht; aber er stellt doch ein Stück Wirklichkeit mit so viel Kraft und Leben auf die Beine, daß man einen starken Eindruck davon hat. Vor Corinths Schöpfungen hätte man am ersten Recht, von Augenkunst zu sprechen; denn er appelliert immer stark an die Sinne, um nicht zu sagen: an die Sinnlichkeit. Er löst kein eigentliches künstlerisches Problem, wenn er vier lebensgroße nackte Weiber in allen möglichen Stellungen, zusammen mit einem Neger darstellt; er beweist nur, daß er die derben Reize dieser Weiblichkeit malenswert findet und sie mit Virtuosität wiederzugeben versteht. Und er ruft mit Bewußtsein ganz andere als ästhetische Gefühle wach, wenn er vier in bemerkbarer sinnlicher Erregung befindliche, auf einem als Lagerstätte drapierten Divan postierte nackte Mädchen malt und das Bild ausdrücklich »Freudenmädchen« nennt. Auch er malt den weiblichen Busen mit Vorliebe und in der Regel vorzüglich; aber mit einer Freude an der Sache, bei der das künstlerische Moment nicht immer obenan steht. Und während Manet nicht daran denkt, wie seine Arbeit auf andere wirkt, sondern nur nach dem vollkommensten Ausdruck für die Darstellung sucht, malt Corinth seine Akte, um sein Können zu zeigen und neben der Bewunderung für dieses noch andere Empfindungen bei den Betrachtern seiner Bilder zu wecken. Daher erregen Corinths Bilder, selbst die nicht gelungenen, immer Sensation beim Publikum. Und er ist naiv genug, seine Absichten nicht zu verbergen. Man sieht förmlich, welche Freude ihm dieses Posieren mit seiner Lust am Weibe und seinem nie versagenden Können macht, wenn er sich, hochaufgerichtet, in einem weißen Kittel mit Pinsel und Palette in den Händen en face malt, während ein vor ihm stehendes nacktes Weib die Arme um seinen Hals schlingt. Er ist eben der Maler, der diesen Rückenakt heruntermalt als sei das gar nichts. Man muß dem Künstler das Kompliment machen, daß er sich in der letzten Zeit verbessert hat. Seine Farbe ist nicht mehr ganz so trübe, wie sonst. Auch sind die Sachen besser durchgeführt. Neben jenen »Freudenmädchen«, jenem »Harem« und dem »Selbstbildnis mit Rückenakt« muß das kleine Bild einer jungen Frau in graubraunem Schlafrock, über den Schultern einen weißen Spitzenkragen, erwähnt werden, die von Sonnenlicht umspielt, in einem Strecksessel »im Garten« liegt. Es ist nicht allein gut und mit Frische gemalt, sondern auch sehr sympathisch. Zu rühmen ist ferner das kleine Interieur mit geschlossenen Vorhängen, in dem eine nackte Schöne an der Waschtoilette ihr Gesicht wäscht. Kräftigere Lichteffekte zeigt ein anderes Interieur, auf dem vor den geschlossenen Gardinen eines Erkers die Sonne brütet. Ein Mann mit einem Bilde in der Hand sitzt darin vor einem Tisch. Von älteren Bildern sind das kleine, bräunliche,



KAISER FRIEDRICH-MUSEUM IN BERLIN VESTIBÜL

in der Farbe etwas zähe Bildnis eines belgischen Malers und das angefangene lebensgroße Porträt eines Schauspielers mit gutgemaltem Kopf hervorzuheben. Wenig glücklich ist der Künstler als Landschafter. Für die zarten Reize eines Bauerngärtchens ist sein derber Pinsel nicht geeignet. Außerdem ist er als Maler mehr für die positive Form und Farbe als für die Reize von Luft und Licht empfänglich. Seinen Landschaften fehlt das Leben. Ein junger, aus Paris importierter, rumänischer Maler STEFAN POPESCU, der hier bretonische und rumänische Landschaften vorführt, bietet nichts Besonderes. Er ist augenscheinlich von Cottet beeinflußt, aber noch ohne Eigenart. Künstler mit solcher Durchschnittsbegabung gibt es zu Hunderten in Paris. Am vorteilhaftesten wirkt Popescu in einem bretonischen Interieur und einer Art Marine. Umso herrlicher ragt ein wunderbarer Fries von DEGAS aus dem sonstigen Inhalt des Salons hervor: Vier Tänzerinnen mit roten Perücken, die, von den grünen Lampen der Rampe angestrahlt, in den verschiedensten Stellungen die Schuhe fester binden. Eine breit und einfach hingesetzte Malerei und die einfachste und frappanteste Zeichnung, die man sich denken kann. Kraft, Kunst, Kultur und Originalität in Eins verschmolzen. HANS ROSENHAGEN

LAUSANNE. Die achte nationale Kunstausstellung, diesmal in dem Palais de Rumine zu Lausanne untergebracht, gibt von der Marschroute der jungen Schweizer Maler ein instruktives Bild. HODLER ist mit seinem »Tell« und »Jeune homme admiré par la femme« erschienen, vielbesprochenen Werken, zu deren Wertung hier kein neuer Speer ins Treffen getragen werden soll. Erneute Aufmerksamkeit wird man dafür dem Landschafter Hodler schenken müssen, auf dieser Bahn am besten durch vier Landschaften auf einer Ausstellung Berner Künstler im Züricher Künstlerhaus erkennbar. Was er in seinen Kompositionen fast negiert, die Farbe, hier wird sie zur Hauptsache und trotz linearer und dekorativer Nebenabsichten kann von den Hodlerschen Landschaften jetzt wie von einer neuen Gattung der Gebirgsmalerei gesprochen werden: Er weist, ohne von der Wahrheit besonders abzuweichen, nicht wie Segantini auf die Feierlichkeit, sondern mehr auf das Große, Entscheidende in den Farben und Linien der Alpenwelt hin. Mehr mit einer gewissen kalten Nüchternheit, wie mit Bewunderung. Jahr für Jahr mehrt sich in der Schweiz die Zahl derer, die sich von ihm anregen lassen. Und immer wieder sind es Landschaften, Naturausschnitte, in denen diese Anregung niedergelegt wird, wobei freilich mehr derbe wie kraftvolle, mehr bunte wie farbenharmonische Bilder entstehen. Die Tatsache, daß der Führer der malenden Jungschweiz im Malerischen kein Wegweiser ist, wird in Lausanne aus den Werken der Boss, Buri, Colombi, Ruch, denen ein stimmender Akkord meist fehlt, neben anderen schätzenswerten Eigenschaften doch offenbar. KUNO AMIET, der wenigen einer, die das Gebiet malerischer Probleme betreten, der auf einigen Bildern luminaristische und technische (Flächenwirkung) Fragen anschneidet, ist mit diesem Debüt auf einer neuen Bahn trotz vorliegender gegenteiliger Versicherungen der Kritik nicht glücklich, denn »Cacatum non est pictum«. Giovanni Giacometti bleibt als Nachtreter Segantinis immer nur ein Techniker. Ein »Neuer« von Qualität und Eigenheit ist Auberjonois (aus Montagny bei Yverdon), ein Künstler von pikanten farbigen Nuancen, der sich seine Modelle gern in der Welt des Häßlichen sucht, dabei aber von einem malerischen Geschmack geleitet wird, der nur wenigen Schweizer Künstlern eignet. Im Zusammenhang mit Segantinis Nachwirkung wird man ein kühn gemaltes und stimmungsmächtiges Kolossalgemälde von H. B. WIELAND »Heimatland« erwähnen müssen, das den Aeußerungen nationaler Kunst zuzureihen ist, und wiederum im Anschluß an diese BURIS »Politiker«, Oberländer Bauern beim Weine, als typische Darstellung naturalistischer, ehrlicher aber grober Kunst. Von den WELTI, SCHÖNBERGER, BURNAND, FRITZ WIDMANN, LEHMANN, GIRON, VÖLLMY, BURGER, Namen, die außerhalb der Schweiz gut bekannt und in der Ausstellung zu Lausanne noch besser vertreten sind, habe ich für heute abgesehen, weil ich speziell die »Jungen« vorführen wollte, die Neuerer, deren unbestrittene Bedeutung für das neu pulsierende Leben der Schweizer Kunst durch diese Bevorzugung hinlänglich dargetan wird, wenn auch der Status noch unzulänglich und nicht so ist, daß sich neben Hodler und Welti, den Spitzen, von großen Neuerscheinungen innerhalb der Schweizer Kunst sprechen läßt. Ausbleiben werden sie bei so strammer Arbeit nicht. DR. HERMANN KESSER

MÜNCHEN. Im *Kunstsalon Heinemann* tritt hier zum ersten Male der böhmische Künstler FRANTISEK BILEK mit einer Anzahl zeichnerischer und plastischer Werke auf. In einer etwas schwülstigen, überschwenglichen Sprache, in der O. Brézina die Art und Weise Bileks charakterisiert, heißt es: »Alle Dinge scheinen symbolische Spiegel zu sein, die die geheime Regung unsichtbarer Ereignisse ins Sichtbare projizieren.« Damit ist die Richtung, in der sich Bileks Schaffen bewegt, schon gekennzeichnet. Zeichen und Bilder treten an Stelle gedanklicher abstrakter Vorstellungen. Seine Zeichnungen sind wie visionäre Erscheinungen, schwebende und flatternde Gestalten, blutende Füße und Hände, Tempel, Felsen, Bäume, Sonne, Mond und Sterne, oft alles neben- und durcheinander — das reinste Bilderrätsel. In manchen Radierungen oder Zeichnungen überrascht die ungemein gefühlvolle, scharf akzentuierte Linienführung und Bildwirkung. In anderen neigt die Willkür des künstlerischen Subjektivismus zu bedenklichen Ausschreitungen und zu einer Vermischung von Zeichnung und Plastik. In Holz, in Stein und im Töpferton sucht er seinen Empfindungen einen gleich sensiblen persönlichen Ausdruck zu geben. Wir sehen Menschen mit großer Gebärde, Moses, David, Huß und dramatisch bewegte Szenen wie der Tanz um das goldene Kalb, Maria und Johannes unter dem Kreuze. Auch hier tritt das Stoffliche, der Gegenstand der Darstellung, in den Vordergrund. Eine ungemein bewegliche, fruchtbare Phantasie, schöpferische Kraft und grüblerische Reflexion mischen sich in all seinen Werken in eigenartiger Weise. Aber im Grunde ist die lebendige Quelle seines Schaffens doch ein tieferes, ethisches und religiöses Gefühl. Religion und Kunst fließen bei ihm in eins zusammen. Die Menschheit auf dem Wege nach Golgatha ist das immerwiederkehrende Thema und das Kreuz das eigentliche Wahrzeichen seiner Sehnsucht und Verherrlichung. Die Gestalt des Gekreuzigten in Lindenholz geschnitzt, ist auch das Bedeutendste der ganzen Sammlung. In diesem Sinne könnte man vielleicht in Bilek einen Wiedererwecker und Erneuerer einer religiösen kirchlichen Kunst sehen. — Gleichzeitig ist noch bei Heinemann eine Kollektion Bilder von HANS VON BARTELS, dessen frische, flotte Strandbilder in ihrer verblüffend geschickten malerischen Behandlung ja schon längst von allen gekannt und geschätzt werden, ausgestellt. A. H.

ELBERFELD. Im Städtischen Museum wurde eine Ausstellung von Medaillen und Plaketten eröffnet, die einen Ueberblick über die Entwicklung der Medaillen von der Renaissance bis zur Neuzeit geben soll. Sie zeigt, wie die künstlerische Gestaltung derselben immer mehr zurückgeht, bis sie in unserer Zeit wieder einen neuen Aufschwung nimmt. Baron von der Heydt hat die anläßlich des Jubiläums seiner Firma geprägte Medaille der kleinen Schaumünzensammlung des Museums überwiesen, in der sie mit zur Ausstellung gelangt ist.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

BERLIN. Der Maler Professor GOTTLIEB BIERMANN, Mitglied der Akademie der bildenden Künste, vollendete am 13. Oktober sein 80. Lebensjahr. Das bekannteste seiner Werke ist das im Stettiner Museum befindliche Werk »Gustav Adolfs Tod bei Lützen«.

MÜNCHEN. Professor FRANZ STUCK kehrt am 4. November von seiner griechischen Studienreise hierher zurück, um die Leitung seiner Malklasse an der Kgl. Akademie der bildenden Künste wieder aufzunehmen.

MÜNCHEN. Der bisherige Assistent am Germanischen Museum in Nürnberg, Herr Dr. E. W. BREDT, wurde in gleicher Eigenschaft an das hiesige Kupferstichkabinett berufen.

DANZIG. Als Professor für Freihandzeichnen, Landschaft und Akt wurde der Maler A. v. BRANDIS aus Berlin an die hiesige technische Hochschule berufen.

MÜNCHEN. Der 100. Geburtstag WILHELM VON KAULBACH's ist hier am 15. Oktober von der Kgl. Akademie der bildenden Künste und der Künstlergenossenschaft in würdiger Weise gefeiert worden. Die Abweichung von dem Brauch, eine Hundertjahrfeier erst nach Vollendung der 100 Jahre, nicht bei Beginn des hundertsten zu veranstalten, hat eine Reihe Festartikelschreiber zu der irrigen Angabe verführt, Wilhelm von Kaulbach sei 1804 geboren, während er erst am 15. Oktober 1805 zu Arolsen das Licht erblickte. Die Feier der Akademie vollzog sich am Grabe Kaulbachs, wo Professor von Stieler eine Gedächtnisrede hielt. Der Redner teilte u. a. ein Wort des Künstlers mit, das er kurz vor dessen Tode (1874) aus seinem eigenen Munde gehört und das ein schönes Zeugnis dafür ist, wie klar Kaulbach seine Stellung erkannt hat. Das Wort, das ihm deshalb nur zur Ehre gereichen kann, lautet: »Nenne mich nicht einen großen Maler, das bin ich nicht; ich bin mein Leben lang *Zeichner* gewesen; das Malen versteht ja heute jeder Schüler einer Malklasse meiner Akademie besser als ich. Mir fehlte leider in meiner Jugend die Gelegenheit, es zu lernen.« — Die Kgl. Kupferstich- und Handzeichnungen-Sammlung veranstaltete eine Gedächtnisausstellung von Werken des Künstlers.

MÜNCHEN. Am 10. November vollendet Dr. FRANZ VON REBER sein siebzigstes Lebensjahr. Geboren 1834 zu Cham in der Oberpfalz, widmete er sich nach Absolvierung des Gymnasiums dem Studium der Geschichte und Archäologie auf den Universitäten in München und Berlin und habilitierte sich nach längerem Aufenthalt in Italien an der Münchener Universität, wo er nach fünf Jahren zum außerordentlichen Professor ernannt wurde. 1868 ging er als ordentlicher Professor für Kunstgeschichte und Aesthetik an die hier neu gegründete technische Hochschule. Das Jahr 1875 brachte ihm die Ernennung zum Direktor der k. Zentralgemäldegalerien, das Jahr 1890 die zum ordentlichen Mitglied der k. Akademie der Wissenschaften, der er als außerordentliches Mitglied schon seit 1887 angehörte. Die Sitzungsberichte dieser Körperschaft weisen eine große Anzahl wertvoller Arbeiten Rebers auf. Der Titel eines Geheimen Rates, den er 1893 erhielt, war eine von den weiteren vielen Ehrungen, die ihm zuteil wurden, es folgte die Ehrenmitgliedschaft der Antwerpener Académie des beaux arts (1900), die Erhebung in den persönlichen Adelstand und viele Ordensauszeichnungen, sowie die Ernennung zum korrespondierenden Mitglied des Deutschen archäologischen Instituts in Rom und der numismatischen Gesellschaft in Wien. Von der hohen wissenschaftlichen Bedeutung des Jubilars legen neben diesen äußeren Ehren seine zahlreichen wertvollen Schriften beredtes Zeugnis ab. Möge der greise Gelehrte die allgemeine Sympathie, die er dank seiner liebenswürdigen Persönlichkeit, bei allen, die mit ihm in Berührung kamen, genoss, insbesondere auch die dankbare Gesinnung seiner Schüler, noch lange Jahre genießen können.


ERNST SEEMANN †

GESTORBEN. Am 5. Okt., 75jährig, der Verlagsbuchhändler ERNST SEEMANN, dessen 1858 begründete und bis 1899 von ihm geleitete Firma E. A. Seemann in Leipzig auf ihrem Spezialgebiete, der Kunstwissenschaft, eine bedeutende Stellung einnimmt. Der Verstorbene eröffnete seine Verlagstätigkeit mit einem dreibändigen, selbsverfaßten, aber unter dem Pseudonym Becker herausgegebenen Werk über »Kunst und Künstler des 16., 17. und 18. Jahrhunderts«. Vieles andere aus seiner Feder enthält die 1865 von ihm geschaffene »Zeitschrift für bildende Kunst«; mit ihr schuf er seinem jungen Verlag einen Mittelpunkt, von dem aus er die Richtlinien für seine weitere Tätigkeit nahm. Sie und die »Kunsthistorischen Bilderbogen«, die Schriften Jakob Burckhardts, Anton Springers, Carl Justis und vieler anderer bedeutender Männer zeigen uns das Lebenswerk Ernst Seemanns. Er hat sich durch sein verständnisvolles Eingehen auf die Regungen des Kunstlebens und durch den eisernen, mit einem praktischen Blick gepaarten Fleiß einen Namen gemacht, der dankbar genannt werden muß, so oft man sich des unvergänglichen Wertes seiner Lebensarbeit erinnert. Wesentlich unterstützt waren seine Erfolge durch sein heiteres Temperament und seine liebenswürdige Bescheidenheit. Sein scharfer Blick und seine große Arbeitskraft befähigten ihn, neben der Last des Berufs auch noch arbeitbringende Ehrenämter für den Börsenverein der deutschen Buchhändler auf sich zu nehmen, in deren Verwaltung er sich große Verdienste erwarb.

Redaktionsschluß: 20. Oktober 1904 Ausgabe: 3. November 1904
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München





[illegible] PREVIATI [illegible]

GAETANO PREVIATI

Von E. Thovez

[illegible] den lebenden [illegible] Malern [illegible] [illegible] abge- [illegible] [illegible] zum Ausdruck einer [illegible] die er [illegible] und der [illegible]

[illegible] äulichen Empfinden, einer [illegible] svollen Versenkung [illegible] Ausdruck. [illegible] Wirk- [illegible] sie bei ihm immer [illegible] h sich allein.

[illegible] Farben und [illegible] inneren [illegible] ganzes kün[illegible]

* * *

Gaetano Previati wurde zu Ferrara i[illegible] italien im Jahre 1852 geboren. Als Jüngling begab er sich nach Mailand und machte seine Studien auf der Akademie zu Brera.



GAETANO PREVIATI



G. PREVIATI
TANZ DER STUNDEN



GAETANO PREVIATI — GOLGATHA

GAETANO PREVIATI

Von E. Thovez

Unter den lebenden italienischen Malern ist Gaetano Previati das persönlichste Temperament und vielleicht der einzige wahre Dichter.

Während die Malerei bei gar zu vielen nur ein Mittel ist, um glänzende Meisterschaft des Pinsels oder einzelne fein abgetönte Farbenschattierungen zu zeigen, und damit schon das Endziel erreicht, ist sie für ihn nur das Werkzeug zum Ausdruck einer vornehmen, tiefpoetischen Stimmung, die er zur reinsten Hoheit des Gefühls und der Phantasie erhebt.

Einem fast jungfräulichen Empfinden, einer religiösen, fast geheimnisvollen Versenkung verleihen all seine Schöpfungen Ausdruck. Während bei den meisten die greifbare Wirklichkeit fehlt, wirkt sie bei ihm immer packend und oft durch sich allein.

Vor allem ist er ein Dichter. Farben und Leinwand sind nur ein bescheidenes Werkzeug eines übermächtigen Dranges sich zu äußern, der sich nicht scheut, den schwierigsten und teilweise ungelösten Problemen der Technik Trotz zu bieten, wobei der Künstler dennoch dem inneren Seelenspiele treu bleibt, das sein ganzes künstlerisches Schaffen bewegt.

* * *

Gaetano Previati wurde zu Ferrara in Norditalien im Jahre 1852 geboren. Als Jüngling begab er sich nach Mailand und machte seine Studien auf der Akademie zu Brera.



GAETANO PREVIATI



GAETANO PREVIATI DER GEKREUZIGTE

Noch als Schüler dieser Anstalt malte er sein erstes Bild *„Die Geiseln von Crema"*. Ein Jahr darauf beschickte er die Turiner Ausstellung mit einem andern großen, historischen Gemälde *„Cesare Borgia in Capua"*, ein riesiges Bild mit etwa 40 Figuren, worunter der Borgia, unter einer Schar von Edelleuten und schönen Frauen in prunkvollen Seidenkleidern und kostbaren Juwelen, mit dem Licht aus einem runden Fenster glänzend beleuchtet. Der Entwurf, die akademisch-freie Ausführung der nackten Partien, diese Freude an lebendigen Farben, der dekorative Luxus, der an Makart erinnert, ließen in dem gewandten, unbefangenen Jüngling den späteren so ganz anders gearteten Previati nicht vermuten.

Der große Erfolg jenes Gemäldes ermutigte Previati, sich mit anderen historischen Gemälden zu versuchen, die nicht ebenso glückten.

Das Werk aber, in dem Previatis Eigenart klar zum Durchbruch kam, führt den Namen *„I funerali di una vergine"* (Das Leichenbegängnis einer Jungfrau) und dies bleibt eine seiner schönsten und vielleicht vollendetsten Schöpfungen. In einer seitlich von den Strahlen der sinkenden Sonne beleuchteten Ebene bewegt sich ein langer Trauerzug weißgekleideter Jungfrauen, die der Leiche das letzte Geleit geben. In diesem Gemälde, das noch mit jenen zarten Pinselstrichen ohne den scharfen Farbenkontrast gemalt ist, den der Künstler später immer anwendet, kommt doch der ganze, echte Previati zur Geltung. Hier ist schon die phantastisch-symbolische Empfänglichkeit, die tiefe Idealität des Gefühls, die sanfte, fast weibliche Zartheit, die kindlich erhabene Reinheit und endlich jenes materielle Motiv des endlosen Zuges, das wir in seinen späteren Werken wiederfinden werden.

Ein technisch weniger gelungenes, der Masse weniger zusagendes, in der Darstellung aber innigeres Werk ist die *„Maternità"*, die, in Mailand ausgestellt, wegen der Neuheit der idealen und technischen Richtung geradezu einen Skandal hervorrief. Previati stellt darin eine Mutter dar, die, am Fuße eines Baumes von einer Schar anbetender Engel umgeben, ihrem Kinde die Brust reicht. Diese so wenig traditionelle und doch im wahrsten Sinne menschliche Darstellung der mütterlichen Liebe der Madonna, erweckte eine Flut lebhaftester Kritiken. Und in der Tat gab Previati mit diesem Werke zum ersten Male die langen, glättenden Pinselstriche auf und schraffierte die Figuren mit Strichen, um so größere Klarheit zu erlangen. Wie man sich



GAETANO PREVIATI MAGDALENA AM KREUZ



GAETANO PREVIATI
••• MADONNA •••



GAETANO PREVIATI •
DIE HEILIGE FAMILIE



GAETANO PREVIATI MADONNA IM LILIENFELD



GAETANO PREVIATI GEISSELUNG



GAETANO PREVIATI STUDIE ZUR KLEOPATRA

zu dieser Technik auch stellen mag, bleibt diese Schöpfung, der vollendetste Ausdruck von Previatis Wesen, doch ein von ergreifendster, zartester Poesie gesättigtes Werk, verworren wie ein Traum, sanft wie Musik, ein Werk von außerordentlicher Lieblichkeit und Erhabenheit.

Dekorativer und in besonderer Weise symbolisch betont ist die *„Madonna mit den Lilien“*, die in einem Anger gegen das Licht sitzend, rings von einem Lilienkranze umgeben, dargestellt ist; das Gemälde ist im höchsten Grade zart und poetisch.

Mit diesen beiden Werken eröffnete Previati einen Zyklus von Arbeiten, in denen er sich in den höchsten Themen der religiösen Poesie versuchte. Hierzu gehören die *„Anbetung der drei Weisen“*, prächtig in dekorativer Hinsicht, zahlreiche Madonnen, vor allem in der Serie von Gemälden und Zeichnungen, die das Leiden Christi verherrlichen: die weinenden drei Frauen am Fuße des Kreuzes, eines seiner wirkungsvollsten Werke, das sind Sujets, die er öfter behandelte; die verschiedenen Versionen des *gekreuzigten Christus*, die Serie der zehn Gemälde, die die *Passion* darstellen, *Golgatha* und endlich die zahllosen Zeichnungen desselben Motivs. Die charakteristische Technik all dieser Werke Previatis ist das Suchen nach Licht, das sich bei ihm mit der Poesie des Themas unauflöslich verbindet.

Von der Strichmanier, in der die *„Maternità“* und die *„Madonna“* gemalt sind, gelangt er zu den flüssigen Pinselstrichen, die seinen Oelgemälden das Ansehen von



GAETANO PREVIATI DIE HEILIGEN DREI KONIGE

GAETANO PREVIATI — LE ROI SOLEIL



GAETANO PREVIATI — SCHMETTERLING

das Ganze wie eine heroische Traumatmosphäre umfängt und das grünlich glänzende Himmelsgewölbe, das bei untergehender Sonne durch das Gewölk leuchtet.

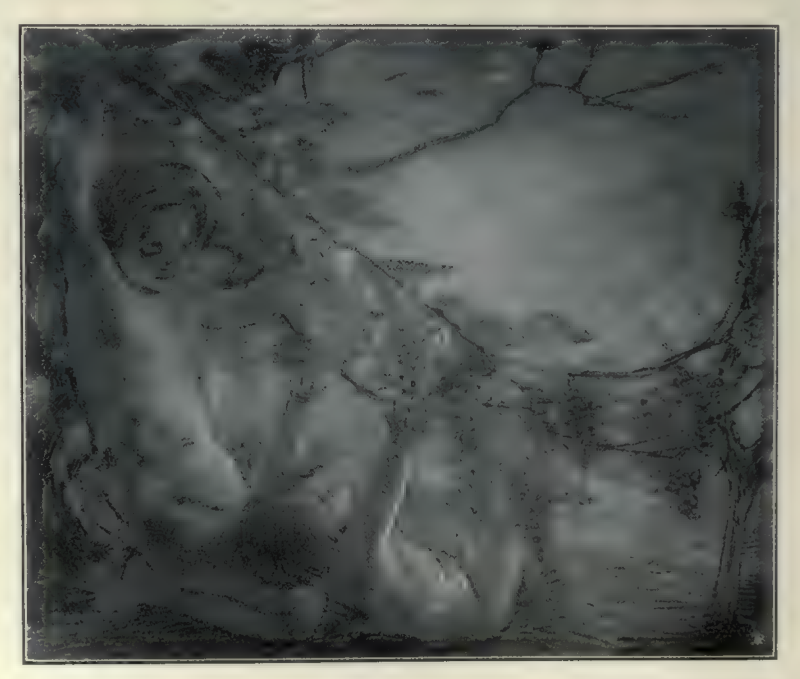
* * *

Previatis Zeichnung, die immer aus dem Gedächtnis und nie nach Naturmodellen gemacht ist, geht ihm im Schöpfungsfieber von den Händen. Er weiß, daß er, wenn er sie mit Hilfe von Modellen korrigieren oder verbessern wollte, Gefahr liefe, die Wirkung und urwüchsige Gewalt zu vermindern und zieht daher eine anatomisch ungenügende Form einer korrekten Form vor, in der die Idee durch die formelle Durcharbeitung abgeschwächt würde.

Wenn sich auch diese Formunzulänglichkeit nicht verbergen läßt, so verbleibt dennoch in Previatis Schöpfungen eine solche Summe von Poesie, daß er ohne Zweifel einer der italienischen Künstler ist, die am meisten verdienen, von den Ausländern gekannt zu werden. Ein seltener Künstler, der nur für seine Idee lebt und die Kunst wie eine heilige Mission betreibt.

schraffierten Pastellen verleihen, und die in der „*Maternità*“ vorherrschend graue Tonfärbung ist jetzt fast immer goldgelb. Die letzte Schöpfung dieser Richtung ist das große Triptychon „*Himmelfahrt Mariä*“, das 1903 in Venedig ausgestellt war.

Zwei Werke, die aus dem Rahmen dieser Serie der der religiösen Poesie entnommenen Themen heraustreten, aber in geistiger wie in technischer Richtung mit diesen eng verwandt sind, ist „*La Danza della ore*“ und der „*Re Sole*“, wenn auch das erste kühner ist, so ist doch das zweite vollendeter und packender. Die ganze Poesie der großartigen Epoche des „Roi soleil“ ist in idealer Weise dargestellt, an Wirkung des Ganzen erhöht durch die leise Klage über das Vergängliche alles Zeitlichen, die in der Szene, in der der große König am Arme der Favoritin vom Prunkwagen steigt und durch die Schar der nach Hofsitte sich verbeugenden Höflinge und Damen schreitet, zum Ausdruck gelangt. Aber das, was die Nachbildung nie ausdrücken kann, ist die goldene Lichtflut, die



GAETANO PREVIATI — WEINTRAUBEN



GAETANO PREVIATI
MADONNA



HOBBEMA — DIE ALLEE VON MIDDELHARNIS

ÜBER KÜNSTLERISCHE AUSDRUCKSMITTEL UND DEREN VERHÄLTNIS ZU NATUR UND BILD

Von Adolf Hölzel, Dachau

II.

Inzwischen hat auch Deutschland seine größte selbständige künstlerische Epoche durchlebt. Mit seinem ureigensten deutschgotischen Stil treibt auch die Malerei in ihrer Angliederung an denselben ihre höchsten selbstständigen Blüten. Ich brauche nur die Namen Dürer (Abb. S. 107) und Holbein (Abb. S. 107) zu nennen und auf ihre Werke hinzuweisen, welche durch ihre Formvollendung, ihre ebenso selbständige wie eigenartige Naturanschauung und Naturauffassung, wie durch ihre Durcharbeitung für alle Zeiten vorbildlich sein werden. Aber bald eintretende Religionsstreitigkeiten setzen einer weiteren Blüte ein Ziel und mögen auch die Hauptschuld daran tragen, daß Deutschland in die Weiterentwicklung des selbständigen Staffeleibildes prinzipiell führend nicht mit eingreift.

Anders der Norden, die Niederlande und Belgien. Schon durch die Erfindung der Oeltechnik durch Van Eyck, dem diese zugeschrieben wird, hat die Welt der Malerei eine Umwälzung von außerordentlicher Tragweite erfahren. Aber nicht nur hierdurch, sondern ebensosehr durch seine hohe Kunst wurde van Eyck's Einfluß ein allgemeiner bis in die modernste Zeit. Auch in der Sammlung des Städelschen Instituts in Frankfurt a. M. sehen wir eine seiner wundervollen und großartigen Schöpfungen (s. Abb. S. 108).

Mit dem Aufblühen des Handels in den Niederlanden und Belgien geht, wie in der venetianischen Republik, ein Aufblühen der Kunst Hand in Hand. Und noch ein Besonderes haben wir hier gleichzeitig zu verzeichnen, die Kunst wird bodenständig, wird Heimatkunst. Es ist ja begreiflich, wenn der Maler nicht durch Bestellungen an bestimmte Stoffe gebunden ist, sondern *das* malen darf, was seinem Herzen am nächsten liegt, daß sich dann seine Heimat, seine Umgebung, sein Leben mithinein verweben in die darzustellenden Gedanken. Und so sehen wir in Verbindung mit der hohen Ent-



HOLBEIN LADY HENEGHAM

geführt, das für alle späteren Zeiten, namentlich auch für die moderne Malerei von höchster Wichtigkeit ist. Durch ein darauf bezügliches Naturstudium wird auch die Verwertung der künstlerischen Gesetze dahin beeinflußt, daß das Dreidimensionale der Natur in etwas anderer Weise im Bilde zur Geltung gebracht wird, als wir bisher gesehen haben. Der Ferne, dem Hintergrund, der Luft wird eine erhöhte Bedeutung zugemessen. Die vertikale, dunkle Mittelwand, wie wir sie bei den Präraffaeliten und bei Tizian kennen gelernt haben, sinkt bis zu einem Rudiment in der Ferne herab; der Vordergrund dehnt sich in die Tiefe aus, begrenzt von der erwähnten Ferne, hinter welcher sich nun oft eine hohe Luft wölbt. „Luft und Licht" ist die Parole. Die Bilder hellen sich auf und andere Farb- und Tonbedingungen werden hierdurch notwendig. Mit dem Bedürfnisse nach Luft und Atmosphäre treten die Gegensätze von kalt und warm, welche das „Fernen" und Zurückgehen im Bilde besonders ermöglichen, mit größerer Wichtigkeit auf und die Natur wird auf dieses hin nun studiert und im Bilde mit den hierfür geeigneten Verwertungen von hell und dunkel im verfeinerten Sinne wiedergegeben. In einem Bilde, als einem harmonischen Ganzen, müssen die warmen Töne

faltung privaten Kunstinteresses das heimatliche Milieu durch P. BRUEGHEL und andere in das Bild mithineingezogen (s. Abb. S. 109).

Ein eigenes reiches Studium der Natur tritt nun ein und verbindet sich besonders bei Brueghel mit eingehenden Kenntnissen der herrschenden künstlerischen Gesetze und einer gleichzeitigen verfeinerten Verwertung der durch orientalische und italienische Einflüsse eingeführten Tonharmonien zu wahrhaft hoher Kunst.

Neben den geistesgewaltigen Schöpfungen eines RUBENS (s. Abb. S. 116) und seiner großen Schule sehen wir dieses heimatliche Milieu dann in den Werken holländischer und belgischer Kleinkunst weiter verwertet und nach allen Richtungen hin durchgearbeitet.

Mit der Liebe zur eigenen Heimat verbindet sich jetzt ein immer stärkeres Gefühl für die Landschaft. Diese ist schon durch Brueghel eingehender gepflegt und wird durch VAN GOYEN (s. Abb. S. 109) und in der Folge durch RUYSDAEL (s. Abb. S. 113), CUYP (s. Abb. S. 114 u. S. 115), HOBBEMA (s. Abb. S. 106) u. s. w. zur höchsten Selbständigkeit gebracht. Damit aber ist in das Kunstwerk ein vollständig neues Moment ein-



A. DÜRER BILDNIS

den Naturgesetzen entsprechend gegenüber den kalten in der Menge vorherrschen. Kalt und warm sind relative Begriffe. Im allgemeinen wirken die roten und gelben Farben warm, die blauen und die nach blau neigenden grünen und violetten kalt. Bei feineren Nuancen empfinden wir diesen Unterschied erst bei der Zusammensetzung verschiedener Töne, so daß in einzelnen Verwertungen derselbe Ton in dem einen Falle als warm, im andern als kalt empfunden wird und so in Rechnung zu ziehen ist.

Die kühlen und kalten Töne drängen zurück, die warmen treten vor. Rot und blau neigen mehr gegen die Dunkelheit, gelb zur Helligkeit. Bei hellen Bildern finden daher die mit gelb, hellblau und hellviolett verbundenen Farbakkorde gegenüber denen von rot und grün eine naturgemäß stärker hervortretende Ausnützung. Durch diese Klangbetonung, wie durch die gesteigerte Helligkeit erhalten die Bilder ein weiteres, vollkommen verändertes Aeußeres. Auch ist es nicht mehr in erster Linie der Vordergrund, sondern vorzugsweise der Mittel- und Hintergrund, welche einer stärkeren Ausführung unterzogen werden.

So sehen wir auch hier das künstlerisch Gesetzmäßige mit einem der künstlerischen Anschauung entsprechenden Naturstudium zu edler Kunst vereint.

Wie sehr das Gesetzmäßige in der damaligen Kunst neben dem eingehendsten Naturstudium gepflegt wird, sehen wir vollends wieder bei einem der größten Künstler die wir besitzen, bei REMBRANDT.

Die Akten, die uns über die Versteigerung seiner Sammlung erhalten sind, geben Aufschluß über seinen reichen Schatz an Kunstwerken. Zahlreiche Schwarz-Weißblätter, Kupferstiche, Holzschnitte, Radierungen waren in seiner Hand. Dazu eine Anzahl wertvoller heimischer Bilder und einzelne italienische Originale, zu welchen sich eine größere Anzahl von Kopien nach italienischen Meisterwerken gesellte. Denn jeder seiner Schüler, der nach Italien wanderte, mußte ihm eine solche einsenden. Aus diesen und seinen eigenen Studien, Radierungen und Bildern können wir erfahren, wie er das Prinzipielle anderer Meister erforschte, durcharbeitete und in seiner Weise eigenartig wieder verwendete. So etwa das Abendmahl von Lionardo da Vinci, das er einige Male variierend nachzeichnete und in Bezug auf die Gruppierung und gegensätzliche Linienführung in einigen seiner Bilder besonders verwertete (s. Abb. S. 110). Ebenso auch anderes. Nie aber ist es lediglich ein Nachahmen. Indem Rembrandt das geistig Prinzipielle in den Meisterwerken der anderen erkennt und studiert, steigert er dasselbe gleichsam in seiner Art und bringt es in bewunderungswürdiger Weise zu neuer und eigenartiger Geltung.



JAN VAN EYCK — MARIA MIT DEM KIND

Das dem Karl Neumannschen Rembrandtwerke entnommene, hier beigegebene Blatt, auf welchem unter dem Abendmahle Lionardos zwei sich daran anlehnende Zeichnungen Rembrandts angefügt sind, mag dieses bestätigen und vor allem zeigen, wie Rembrandt nicht durch Ansehen allein, sondern eben durch Nach- und Abzeichnen die ihm wichtig erscheinenden Kunstwerke anderer Meister studiert und in sich aufnimmt. Vergleichen wir die Rembrandtschen Zeichnungen mit dem Abendmahle Lionardos, so sehen wir das Hauptaugenmerk auf die lineare Gegeneinanderstellung und Abwechslung der ein-



P. BRUEGHEL DIE BLINDEN



VAN GOYEN LANDSCHAFT







LIONARDO DA VINCI'S ABENDMAHL MIT DEN BEIDEN REMBRANDT'SCHEN ZEICHNUNGEN



REMBRANDT SIMSONS HOCHZEIT

zelnen Gruppen zur Hauptfigur gerichtet. Neigt sich eine aus drei Figuren bestehende Gruppe auf der einen Seite zur einfach und ruhig gehaltenen Mittelfigur hin, so ist die korrespondierende Gruppe auf der anderen Seite entgegengesetzt gestellt. Und im Reize dieser Abwechslungen sehen wir an Rembrandts Handzeichnungen die Art der Umgestaltung, welche seiner eigenen Phantasie entspricht und diese anregt. Außer gewissen Veränderungen, Zugeben und Wegnehmen von Figuren, Aenderung ihrer Stellungen etc. mit Beibehaltung des Hauptprinzipes, bemerken wir vor allem bei der ersten Zeichnung die fast senkrechte Stellung der Mittelfigur, und daß die äußerste rechte seitliche Gruppe besonders betont, der Kopf ihrer wichtigsten Figur mit dunklem Haupt- und Barthaar versehen ist. Es soll dies deshalb hier eingehender erwähnt werden, weil wir auf der gleichfalls beigegebenen „Hochzeit Simsons“ (s. Abb. oben) deutlich die vertikal gestellte, unbewegte Mittelfigur in der Braut und mit Simson selbst die erwähnte seitliche Gruppe der Rembrandtschen ersten Zeichnung des Abendmahls erkennen, wie wir im ganzen Bilde das Hauptsächlichste des Lionardoschen Gruppierungs-Prinzipes, ja fast eine gleiche Figurenanzahl wiederfinden können. Allerdings im Rembrandtschen Sinne phantastisch ausgestaltet und bereichert; als echten Rembrandt. Auch Rembrandts Bild „Parabel von den Arbeitern im Weinberge“, das ein Jahr vor Simsons Hochzeit vollendet ist, mag seine Entstehung dem erwähnten linearen Kontraste nach Lionardo verdanken. Die Handzeichnungen gehören den 30er Jahren an, die zweite sichtbar datiert 1635. Die Parabel von den Arbeitern im Weinberg 1637. Simsons Hochzeit 1638.

Aus solchen Vergleichen können wir sehen, daß es die berühmtesten Meister nicht verschmäht haben, das Prinzipielle anderer gründlich zu studieren und sich anzueignen, um sich in jeder Beziehung im höchsten Maße zu vervollkommnen. Es ist dies auch für unsere Zeit darum wichtig, weil wir darauf hingeführt werden, daß das Persönliche unter einem auf das Wesentliche gerichteten Studium anderer Meister nicht zu leiden braucht, sondern durch ein reiches künstlerisches Wissen und durch große praktische Erfahrung geläutert und unterstützt wird.

Und so sehen wir auch bei einem so gewaltigen Meister wie Rembrandt, wie bei so vielen großen Künstlern, die sich und die Kunst zu eigenartiger Höhe bringen, die höchste künstlerische Persönlichkeit, im Vereine mit



REMBRANDT DIE HEILIGE FAMILIE

einer staunenswerten Arbeitstätigkeit, herauswachsen aus einem mit dem größten Fleiße und der größten Gewissenhaftigkeit betriebenen Naturstudium, verbunden mit einer bis zu seinem Lebensende gesteigerten, umfassenden Kenntnis künstlerischer Ausdrucksmittel. Diese wieder geläutert durch hierauf bezügliche Naturbeobachtungen und das eingehendste Studium bedeutender Meisterwerke; etwas, das sich gegenseitig in steter Wechselfolge ergänzt und bedingt.

So führt er das Licht, um es besonders zum Leuchten zu bringen, auf ein Achtel der gesamten Bildfläche zurück, gegen etwa ein Viertel bei Rubens.*) Die Gesamtform des Lichtes und die Hauptformen des Gegenständlichen im Bilde setzt er in gegenseitigen formalen Kontrast. Wir sehen dies am besten aus dem beigegebenen Beispiele seiner in der Eremitage befindlichen heiligen Familie (s. Abb. oben). Während die Hauptform des Gegenständlichen deutlich als überhöhtes Dreieck zu erkennen ist, bildet die Hauptlichtform eine rhombische Figur. Indem so beide in der Form kontrastieren, stehen sie gleichzeitig im Gegensatz zur viereckigen Bildfläche. Durch die kleinen Engel führt er das Licht in diagonaler Richtung weiter und betont damit sichtbar die schiefe Linie gegenüber den vertikalen und horizontalen Linien der Bildumgrenzung. Durch die Einführung und klare Durcharbeitung dieser vielfachen sich gegenseitig steigernden Kontrastbewegungen führt er das selbständige Bild auf seine eigenartigste Höhe. Damit stellt er die so ausgeführte Innenfläche in den stärkstmöglichen Gegensatz zur Umrahmung und gegen den architektonischen Raum, für welchen das Bild bestimmt ist. Er lenkt auf diese Weise das Auge des Beschauers ganz besonders auf sein Bild hin.

Mit den zunehmenden Jahren und einer sich ständig steigernden hohen Ausdrucksfähigkeit kehrt er von der seiner Zeit angehörenden barocken Form wieder zur einfachsten, fast primitiven zurück. In Bezug auf Farbe gelangt er, wie FRANZ HALS, am Schlusse zu fast puritanischer Einfachheit. Endlich verwendet er, wie dieser, lediglich die Gegensätze von hell und dunkel und die einfachsten Tongegensätze in Bezug auf warm und kalt, um ein Stück menschlichen Fleisches oder eine bescheidene Hauptfarbe des Bildes damit zu umgeben und so zur

*) John Burnets Prinzipien der Malerkunst, S. 27.

Geltung zu bringen. Auf diese Weise erreicht er mit den geringsten Mitteln, die er als Kontrast oder Ausgleich verwendet ausspielt, jene wunderbaren Wirkungen, die uns zu so hoher Begeisterung hinreißen.

So lange die großen Natur- und künstlerischen Gesetze von den Meistern der holländischen und belgischen Kleinkunst hochgehalten werden, erhält sich dort die Kunst auf ihrer Höhe. Bedingt durch die Räume der Privatbesteller, nehmen die Bilder allerdings kleinere Formate an, und Hand in Hand damit geht gleichzeitig eine subtilere Durcharbeitung. Diese führt schließlich so weit, daß dem Maler als ständiges Hilfsmittel die Lupe in die Hand gedrückt wird. So sehen wir Bilder feinster, eingehendster Durcharbeitung von großem Kunstwerte entstehen. Je mehr aber von seiten der Besteller der Hauptwert auf diese Durchführung und zugleich auf das Gegenständliche in der Darstellung gelegt wird, je mehr die Maler den Wünschen in dieser Beziehung entsprechen, je glätter schließlich die Malgründe werden und je häufiger endlich Elfenbein und Porzellan als solche in Verwendung kommen, desto mehr geht die Kunst ihrem Verfall entgegen. Mit der immer beliebter werdenden Miniaturmalerei verschwindet trotz großer und bedeutender Talente nach und nach alles Streben nach wahrer Kunst. Vollends aber verwischt der Dreißigjährige Krieg, in den fast alle Länder des Kontinents verwickelt sind, wie auch weitere Kämpfe alle wirklich künstlerische Tradition.

(Schluß folgt.)

GEDANKEN ÜBER KUNST

Setzen wir den Fall, daß durch ein Wunder ein Metsu oder ein Pieter de Hooch mitten unter uns wieder auferstünde, welche Saat würde er nicht säen können und welches dankbare und reiche Feld würde sich ihm bieten, darauf gute Maler und schöne Werke zum Licht erblühen könnten! Unsere Unwissenheit hat keine Grenzen. Man möchte sagen, daß das Geheimnis der Malkunst seit langer Zeit verloren gegangen und daß die letzten Meister, die in ihrer Behandlung völlig erfahren waren, davongegangen sind und den Schlüssel mitgenommen haben.
Fromentin



RUYSDAEL — LANDSCHAFT



CUYP OFFIZIER MIT PFERD

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. Man ist immer geneigt, zu glauben, daß alle Anregungen in der Kunst von den großen Meistern ausgingen. Das trifft erst in weiterer Folge zu. Zunächst und in erster Reihe gehen Anregungen stets von den erfolgreichen Künstlern aus. Daher die großen Meister auch dann erst zu wirken beginnen, wenn ihre Werke Anerkennung, Erfolg geerntet haben. Böcklin und Thoma, Manet und Cézanne wurden erst nachgeahmt, nachdem sie allgemeine Beachtung gefunden hatten, als sie sozusagen zu den großen Nummern des Kunsthandels und der Ausstellungen avanciert waren. Nicht weil sie große Künstler waren, fanden sie Nachfolger, sondern weil sich das Publikum für sie interessierte. Anreger werden bedeutende Erscheinungen erst dann, wenn auf ihrem Erreichten eine neue, große Kunst sich aufzubauen vermag. Jedenfalls ist es immer recht wertvoll für Künstler, wenn ihnen das Vorhandensein von Nachfolgern errungene Erfolge bestätigt und damit ihr Ansehen vermehrt. Die in *Ed. Schultes Kunstsalon* stattfindende *Dritte Ausstellung des Märkischen Künstlerbundes* bildet in dieser Weise eine freundliche Empfehlung für Slevogt, Corinth und die Künstler der »Scholle«. Leider hat die Kunst an sich keinen Vorteil davon, denn, wie so oft, ist nur das Aeußerliche benutzt, aber nicht in einem höheren Sinne. AUGUST ACHTENHAGEN hat den Wunsch, sich zu einem Fleischmaler großen Stils zu entwickeln, und sich zu diesem Zwecke bei Rubens und Corinth Rats erholt. Er malt fünf lebensgroße, nackte Nymphen im Grünen, von denen eine von einem gewissermaßen Richter spielenden alten Satyr ausgescholten wird, während ein junger Faun belustigt zuschaut. Er malt zwei nackte Jungfrauen, die den »Hochsommer«, auf einer Waldwiese gelagert, genießen; zwei bekleidete Damen, die im Sonnenschein auf einer Bank sitzen, und Aehnliches; aber er bleibt, trotz Corinth und Slevogt, im Akademischen stecken, sowohl in Form, wie in Farbe. Es ist viel Gelerntes in seinen Arbeiten und fast nichts Beobachtetes. Einzig in einem Bilde, wo ein nacktes Mädchen neben einem in Lichtgrünblau gekleideten »im Blätterschatten« steht, glaubt man einige selbstgefundene und empfundene Töne zu sehen. An Georgi oder Eichler muß man vor FELIX KRAUSE's »Wanderer« denken, der unter einer blühenden Kastanie sitzt und auf die in der Tiefe liegenden Wiesen, Felder und den Fluß blickt. Die Erfindung in dem Bilde ist nicht neu und die poetische Situation durch allerlei Aeußerlichkeiten, durch Wiesenblümchen und dergleichen vergröbert. Von FRITZ GEYER, der landschaftert, läßt sich nichts Besonderes sagen, und der begabte CARL KAYSER-EICHBERG, der »Heimkehrende Schafe« und einen stilisierten »Teich« ausstellt, ist bei früheren Gelegenheiten ohne Frage glücklicher vertreten gewesen, obgleich es Anerkennung verdient, daß er sich einmal wieder an andere Motive gewagt hat. Die künstlerisch stärksten Leistungen bei den Märkischen Bündlern stammen von PAUL HALKE und LOUIS LEJEUNE. Dieser hat sich von der Bracht-Weise losgemacht und in einem »Sommertag« — ein stehendes Gewässer mit Bäumen am Ufer und einigen Häusern, die aus dem Grünen lugen, unter blauweißem Himmel — ein so frisches, farbiges, künstlerisch und natürlich erfreuliches Landschaftsbild geschaffen, wie man es von ihm noch nicht gesehen hat. Andere seiner Landschaften sind freilich wieder langweilig, und mit dem lebensgroßen Bildnis seiner Mutter, die man auf einer Gartenbank sitzen sieht, ist er ganz entgleist; aber dieser »Sommertag« stellt seiner Entwicklung entschieden ein gutes Zeugnis aus. PAUL HALKE gibt in einem ganz akademischen Vorwurf »Hagar und Ismael« — die Mutter kniet in einer Wüstenlandschaft verzweifelt neben dem leblos ausgestreckt liegenden Knaben — Zeichen von einer persönlichen Auffassung der menschlichen Gestalt. Die Zeichnung läßt allerdings manches zu wünschen übrig; aber die Art, wie der Maler die Körper durch

das Licht modelliert hat, wirkt künstlerisch. Auch der farbige Eindruck ist im allgemeinen nicht übel, wenigstens hat das Ganze etwas angenehm Diskretes. MAX FABIAN gehört dem Märkischen Künstlerbunde nicht an, aber in der Gesinnung steht er ihm doch nahe. In seinen großen Bildern »Maienfahrt« und »Der Dichter« schlägt er jene Biedermeier-Note an, die Jank, Putz und andere Künstler mit ihren farbigen Zeichnungen in der »Jugend« zum Erklingen gebracht haben. Er verdrießt damit jedoch mehr als er erfreut, weil er keine neue Melodie gefunden und seine Gestalten mehr Kleiderstöcke als etwas anderes sind. Außerdem ist die Malerei ganz uninteressant. Ein paar holländische Interieurs sehen besser aus. Man erwartet aber von Fabian, der in der Moabiter Ausstellung im vergangenen Sommer ein paar ganz achtbare Leistungen zu zeigen hatte, mehr als nur Durchschnittliches. Ganz böse sind die Landschaften aus dem Harz und aus Holstein, von denen ALFRED LOGES eine Sammlung zeigt. Der fatale Eindruck dieser Leistungen wird noch erhöht durch die Vorführung zweier Bildnisse, die etwas durchaus Dilettantisches haben. Erfreulicher als die Berliner präsentiert sich bei Schulte dieses Mal die Münchner Kunst, wenn man auch weder Ernst Stern noch Paul Neuenborn zu deren bedeutenderen Erscheinungen wird rechnen wollen; aber es ist in beiden Künstlern ein gewisses frisches Wollen, und ihre Arbeiten verraten die Entstehung in einem mit Kultur gesättigten Milieu. NEUENBORN zeigt, was man hier bereits von ihm kennt: Tierbilder und Zeichnungen, von denen diese den wertvolleren Teil seiner Kollektion bilden. Unter den Gemälden steht das Porträt eines »Brahma-Gockl« mit wirklicher Malerei am ersten in Beziehung. Aus der Kunst Beardsleys und Japans hat sich ERNST STERN ein neues Genre für farbige Zeichnungen zurechtgemacht, dessen Reiz nicht nur in der Erfindung, sondern auch in der Ausführung besteht. Wenn er das charakteristische Aeußere des Geiers, des Schwans, des Pfaus auf weibliche Erscheinungen projiciert, so wirkt nicht nur die Idee lustig. Diese Arbeiten haben auch eine gewisse ornamentale Schönheit, genau wie der japanische Farbendruck. Mit seiner Malerei steht der Künstler durchaus in der Münchner Tradition. Er macht geschmackvolle Atelierkunst und verabscheut die reine Farbe. Es ist nicht schwer, die durch ein schwärzliches Grau zurückgestimmten Farben zusammenzuhalten. Man kann daher nicht entscheiden, ob Stern koloristische Begabung besitzt oder nicht. Jedenfalls fehlt ihm jene Leichtigkeit und Flüssigkeit des Vortrags nicht, die in München als das Wesentliche der Malerei gilt. Ein paar kleine im Atelier entstandene Studien »Dame in Weiß« und »Oberlicht« wirken indessen besser und künstlerischer als das größere Bild »Yoshiwara«, auf dem man drei in Grau und Grün als Spanierinnen kostümierte Mädchen, die rauchen und Karten gespielt haben, der Liebhaber wartend, auf einem Divan sitzen sieht. Hier vermißt man trotz der Anlehnung an Zuloaga das Rassige, und die in den Titel des Bildes gelegte Erinnerung an Utamaro erscheint nur durch den Stoff, nicht durch den künstlerischen Ausdruck gerechtfertigt. Der Schwede EMERIK STENBERG malt dalekarlische Bauern und Bäuerinnen in Innenräumen, zum Teil bei künstlicher Beleuchtung; seine Farben sind jedoch in den meisten Fällen unausstehlich laut und hart. Man braucht nur an Zorn zu denken, der dieses Orange und Weiß, dieses Rot und Schwarz zu klangvollen Harmonien zusammenzuzwingen weiß, um die Bilder Stenbergs unerträglich zu finden. Am günstigsten sprechen für den Maler zwei Studien, ein paar alte Weiber in gelben und roten Röcken und weißen und schwarzen Jacken, die in der Kirche sitzen und in ihrer Greisenhaftigkeit und ihrer verschiedenen Frömmigkeit gut charakterisiert sind, und ein Mädchen, das vor einem Schemelchen sitzt und von einer unsichtbaren Lampe beleuchtet wird.

HANS ROSENHAGEN

MÜNCHEN. Im *Kunstverein* hat RICHARD KAISER eine ziemliche Anzahl Bilder und Studien ausgestellt, meistens Arbeiten, die er im vergangenen und heurigen Sommer am Bodensee und an verschiedenen anderen Orten geschaffen hat. Wir sehen den fleißigen Maler alle möglichen Motive, schöne Ausblicke in eine hügelige Landschaft, blühende und reife Felder, irgend eine reizvolle Partie aus einem Dorfe in ihrem farbigen Charakter, in einer breiten und sicheren Malweise festhalten. Nach wie vorher liebt er es, die Bäume als dunkle, saftiggrüne Silhouetten gegen helle, bewölkte Luft zu stellen, ohne jedoch wie früher die weitere Umgebung auszuschließen. Im Gegenteil interessiert er sich immer mehr für die malerische Darstellung bewegter und reich gestalteter Pläne, für mannigfach gegliederte Terrains mit weiten Fluren, Feldern, Wald und Wiesenland. Aber nicht bloß stofflich, auch malerisch hat er seinen Kreis erweitert. Seine Palette ist reicher und farbiger geworden. Er weiß trefflich den feinen Duft eines grauen Tages, das Spiel des Lichtes, den zarten farbigen



CUYP — LANDSCHAFT MIT HIRTEN

Schimmer, der über der Flur liegt, darzustellen. Die farbige Stimmung der verschiedenen Tageszeiten und den entschiedenen landschaftlichen Charakter einer Gegend hat er in mehreren dieser Studien und Bilder bestimmt und überzeugend ausgedrückt. Es ist sehr interessant, neben dem Maler Kaiser den phantasievollen Zeichner LUDWIG WILLROIDER zu sehen. Aber das vollendetste und reifste an malerischem Ausdrucke hat doch FREIHERR VON HABERMANN in dem Porträt einer alten Dame in reicher Toilette geschaffen. Jeder andere wäre in der Bearbeitung dieses Sujets über das Konventionelle nicht hinausgekommen. A. H.

BRAUNSCHWEIG. Im vergangenen Monate ist die 38. Ausstellung des Kunstvereins geschlossen worden. Bei der augenblicklich anderweitigen Benutzung des früheren Ausstellungslokales, der Aegidienhalle, und des jetzt noch nicht fertiggestellten städtischen Museums, war der Vorstand, der Lokalfrage halber, nicht in der Lage, frühzeitig die nötigen Vorbereitungen zu treffen und dadurch gezwungen, in beschränkterem Maße als sonst die Ausstellung einzurichten. — Wie gewöhnlich, bildeten den Kernpunkt der Ausstellung Werke der Verbindung für historische Kunst. ARTHUR KAMPF's »1812. Mit Mann und Roß und Wagen hat sie der Herr geschlagen.« C. KOCH's »Begräbnis einer Klosterfrau« (Frauenchiemsee). DEUSSER's »Verschwörung gegen Joachim I.« Die sonst eingeladenen Künstler waren besonders Dresdener. Außer diesen, wie PRELL, PIETSCH, PÖTSCH, CRAMER — ein geborener Braunschweiger — sind zu erwähnen HANS HERRMANN, SCHADOW in Berlin, DETTMANN in Königsberg und KÖRNER (aus Braunschweig) in Frankfurt a. M. — Der Nachlaß des verstorbenen Düsseldorfer Landschafters WILHELM NABERT (eines geborenen Braunschweigers) an Bildern und vortrefflichen Studien gab das Material zu einer Kollektivausstellung, welche auch einen vorzüglichen Verkaufserfolg hatte. — Durch die Bemühungen des Geschäftsführers des Kunstvereins Dr. ph. Fuße war es gelungen, dem hiesigen Publikum eine große Kollektion schottischer Oel- und Aquarellgemälde vorzuführen, desgleichen 22 Bilder von RAFAELLI und eine Anzahl Lithographien anderer bekannter französischer Künstler. — Von hiesigen Künstlern nennen wir noch die Bildhauer C. ECHTERMEYER und KIRCHHEISEN, sowie Maler C. HEEL, H. HERSE, LEITZEN und WOLTERS, ferner die Damen A. PRICELIUS und A. LÖHR. Die Privatankäufe gestalteten sich besser als sonst. Für die städtische Galerie wurden erworben ein größeres Aquarell des Schotten H. TERIS, eine italienische Landschaft von PRELLER in Dresden, »Am Wollmarkt in Braunschweig« von A. LÖHR und eine »Abenddämmerung im Vorfrühling« von CARL HEEL in Braunschweig. X.

HAMBURG. Der Kunstsalon *Commeter* (W. Suhr), der sich in seinem Verhalten seit jeher den jungen Hamburger Künstlern gegenüber sehr entgegenkommend gezeigt, hat jetzt und für die Zeit bis gegen Mitte November eine *Sonder-Ausstellung* von Arbeiten des Malers ARTHUR ILLIES veranstaltet. Illies ist einer der meist Begabten in der seit einer längeren Reihe von Jahren unter der Bezeichnung »*Hamburger Künstlerklub*« zusammengetretenen Vereinigung »junger« eingeborener Maler und mit seiner Begabung parallel geht sein Arbeitsdrang und sein Lerneifer, die ihn sich schon in den unterschiedlichsten künstlerischen Techniken haben versuchen lassen. Am bekanntesten, auch außerhalb Hamburgs, ist er als Landschafter und hier wieder als Schilderer des Alstertales und der niedersächsischen Flachlandschaft überhaupt, sowie als Graphiker. Auf seiner jetzigen Sonderausstellung erscheint er mit zwei neuen Arten: als Nacktmaler und Plastiker, einschließlich der mitausgestellten Landschaften, Schwarzweißblätter, farbigen Zinkätzungen etc., insgesamt mit 78 Nummern — als dem Ergebnis der beiden letzten Arbeitsjahre. Man braucht nicht erst an die ganz Genauen, wie Leibl, Böcklin, Haider zu erinnern, um zu erkennen, daß man es hier mit einem Bienenfleiß zu tun hat, der jene Sammlung ausschließt, wie sie den Genannten und anderen eine wichtigste Bedingung ihres künstlerischen Schaffens war. Unter diesem Empfinden scheint auch das von Gustav Schiefler, einem hamburgischen Amateur, geschriebene Vorwort zu dem Ausstellungskatalog entstanden zu sein, in dem der Verfasser das viel zu viele des in so kurzer Zeitspanne Geschaffenen aus der »temperamentvollen Ungeduld“ heraus zu erklären sucht, die dem Künstler ein tage- und wochenlanges emsiges Zeichnen, wie es »das nüchterne Studium der Einzelform« erfordert, verleidet. Das aber ist zu bedauern, denn es ist



PETER PAUL RUBENS — DER RAUB DER TÖCHTER DES LEUKIPPOS

just die Herrschaft über diese Einzelform, die dem allzu temperamentvoll auf das Ganze lossteuernden Künstler abgeht und die er sich unbedingt wird aneignen müssen, wenn er nicht auf halbem Wege stecken bleiben will. An dieser Notwendigkeit ändert es nichts, daß unter seinen jetzt ausgestellten Landschaften — wenn auf die malerische Frische ihrer Erscheinung hin eingewertet — einzelne geradezu wie poetische Inspirationen berühren und unter den Figurenbildern verschiedene dem unbestreitbaren farbigen Reiz auch eine zeichnerisch ungewöhnlich fein betonte Empfindung gesellen. Um dem jetzt hervorgerufenen Eindruck, daß es sich in der Hauptsache um eine Studien-Ausstellung handelt, endgültig zu begegnen, bedarf es noch eines strammen Zusammenfassens aller Kräfte und einer starken Kraftanstrengung zwecks des Ueberwindens aller »temperamentvollen Ungeduld«. H. E. W.

BIRMINGHAM. Unsere Stadt besitzt seit kurzem eine Sammlung von Werken, namentlich wertvollen Gemäldestudien und Handzeichnungen von DANTE GABRIEL ROSSETTI und BURNE-JONES. Der Letztgenannte ist ein Sohn unserer Stadt. Die Sammlung umfaßt etwa 500 Nummern und ist dank der Stiftung zweier Mäcene aus dem Besitz eines Kenners, der sie in langen Jahren zusammengebracht, in den Besitz der Stadt übergegangen und der öffentlichen Besichtigung zugänglich gemacht worden.

ZÜRICH. *Ausstellung der Gottfried-Keller-Stiftung in Zürich.* Vor allem möchte ich einen Irrtum auslöschen: Die Stiftung stammt nicht von Meister Gottfried, dem großen schweizerischen Stammesdichter, sie ist nur auf seinen Namen getauft, und hängt mit ihm weiter nicht zusammen, wenn sie uns auch ein kleines Bildchen, eine altmodische lyrische Landschaft aus seiner malerischen Jugendzeit sehen läßt, und vieles von schweizerischer Historienmalerei und Schweizer Heimatkunst, zwei Dinge, die der Zürcher Sänger sein Lebtag lieb hatte. Also: Im September wurden es 14 Jahre, daß Frau Lydia Welti-Escher, ein Name, der in der Schweiz durch den tragischen Künstlerroman Karl Stauffers auch ohne die Gottfried Keller-Stiftung noch lange weiterleben würde, der Eidgenossenschaft ein Millionengeschenk übergab, mit der Bestimmung, die Zinsen, etwa 100000 Franken, zur Anschaffung von Kunstwerken zu verwenden. Die Ausstellung in den Räumen der ehemaligen Galerie Henneberg führt nun zum ersten Male vereinigt vor, was die eidgenössische Kommission, deren Präsident seit einigen Jahren der Zürcher Kunsthistoriker Professor Brun ist, während einer dreizehnjährigen Wirksamkeit erworben hat und schweizerischen Museen und Staatsgebäuden als Depositen übergab. Es hängt wohl mit dem Zweck der Stiftung zusammen, den vielen kantonalen Sonderrücksichten, die zu nehmen sind und mancher einschränkenden Bestimmung — so vor allem der eigentlich nicht ganz begreiflichen, daß in erster Linie Werke von *nicht* zeitgenössischen Künstlern gekauft werden sollen, — daß die Sammlung als Ganzes natürlich nicht den Eindruck einer einheitlichen Galerie macht. Die besondere Bevorzugung nationaler Kunst brachte, wie aus den vielen Nachlaßerwerbungen von verstorbenen Künstlern des letzten Dezenniums ersichtlich ist, vieles zusammen, das mehr kulturgeschichtlich und vom nationalen Standpunkt aus wie mit modernen Augen und kritisch betrachtet sein will, führte auch vielfach, wie es bei Nachlaßerwerbungen erklärlich ist, zum Ankauf von skizzenhaften und fragmentarischen Werken. Daneben fehlen die typischen Galeriebilder freilich nicht. Von den letzten großen Toten der Schweizer Kunst, auf deren schöpferischen Nachlaß das Wort, daß das Letzte das Beste ist, manchmal mit Vorbehalt anzuwenden sein wird, finden wir BÖCKLIN, STÄBLI, STAUFFER-BERN und SANDREUTER, von zum Teil interner Bedeutung den Orientmaler FRANK BUCHSER und den Winterthurer KONRAD GROB, der in München lebte und starb, den Panoramamaler EDUARD CASTRES, den fleißigen Schilderer der letzten großen kriegsgeschichtlichen Ereignisse der Schweiz, der Bourbaki-Episode, RAPHAEL RITZ, den Walliser Meister, BENJAMIN VAUTIER, den Waadtländer und den vielseitigen Genfer BAUD-BOVY. Das wären, auf Vollständigkeit kann man im Rahmen einer kurzen Darstellung nicht Anspruch machen, die Hauptvertreter der nationalen Kunst, wobei nicht gesagt ist, daß der Stoff immer in der Schweiz gesucht wurde. Die Mehrzahl der größeren Schöpfungen, die in dieser summarischen Aufzählung enthalten sind, werden wohl allgemein bekannt sein. Ueber Böcklins »Krieg« (1897) und »Pest«, über eine Landschaft auf Goldgrund, ein technisches Kuriosum, und einige kleinere Bildchen, Skizzen und Zeichnungen ist hier nicht Gelegenheit gegeben, Neues zu sagen. Mutatis mutandis gilt das gleiche von den andern. Stauffer-Bern bildet ein künstlerisches Zentrum der Ausstellung, die reiche Sammlung von Porträts, Skizzen und Aktzeichnungen belehrt über die vielen nie verwirklichten Absichten des reich begabten Künstlers und gehört in ihrer Vollständigkeit zum Exquisitesten, das zu sehen ist. Wer über Stauffer reden will, muß sie kennen. Daß man außerdem vielen, meist kleineren Werken begegnet, die recht gut, noch nicht bekannt und Anspruch auf mehr als Hochachtung machen können, ist bei einer großen Ausstellung nahezu selbstverständlich. Das meiste stammt, wie gesagt, von der Hand Schweizer Künstler und nur wenige Ausnahmen — es handelt sich dann um Darstellungen von Schweizer Land und Sitte durch andere, nichtschweizerische Künstler — bestätigen die Regel. So hat man von SEGANTINI, dem Farbendichter des Engadin, die »Tränke« erworben, von COURBET eine tiefe, saftige Juralandschaft aus der Zeit seines Schweizer Exils, von VOLZ das märchenhafte Triptychon »Das Tanzlegendchen von Gottfried Keller«, von RIEFSTAHL eine Appenzeller Gerichtsscene u. a. m. Bei den älteren und alten Meistern finden wir Künstler ohne Unterschied der Nation, einen klassisch strengen GLEYRE — auch ein geborener Schweizer — eine hl. Cäcilia von ANGELIKA KAUFMANN, die ihrer Abstammung nach eine Bündnerin (Chur) war, ein Bildnis der Prinzessin Louise von Dänemark von dem Winterthurer ANTON GRAFF, um von den älteren Schweizer Meistern, die man neuerdings mit Nachdruck in der Schweiz für sich reklamiert, einige herauszugreifen. Auf Erwerbungen, wie das Bildnis des Malers Hans Herbster von Basel von der Hand AMBROSIUS HOLBEIN's, auf einen TROGE und JORDAENS und auf eine Kreuzabnahme von dem Rembrandtschüler FLINCK darf die Gottfried Keller-Stiftung stolz sein, ebenso auf kunstgewerbliche alte Arbeiten und Gobelins, die aus dem Zürcher Landesmuseum bekannt sind. DR. HERMANN KESSER

PETERSBURG. Der künstlerische Nachlaß von WLADIMIR WERESCHTSCHAGIN gelangte am 14. November im hiesigen Verein zur Förderung der Künste zur Ausstellung. Am 23. Dezember ds. Js. findet die Versteigerung der ausgestellten Werke statt. Alle Anfragen sind zu richten an Herrn N. K. Röhrich, Sekretär des genannten Vereins, St. Petersburg, Morskaja 38.

BASEL. In unserer Kunsthalle ist die Rüdisühly-Ausstellung durch eine Kollektion holländischer Bilder abgelöst worden: Mittel- und Untermittelgut. Dafür ziehen eine Anzahl kraftvoller, originell aufgefaßter, linear, formal und farbig ungemein wirksamer Landschaften des Genfers ALBERT GOS, mächtig an. Die beiden Basler FRITZ MOCK und EMIL BEURMANN haben Serien guter, lebendiger Aquarelle ausgestellt, der erstere nur Landschaften, der zweite auch Figürliches, darunter ein gelungenes Bild (Profil auf rotem Grund) des schweizerischen Scharfrichters Mengis von Rheinfelden. G.

DRESDEN. Vor seinem Uebergang vom hiesigen an das Berliner Kupferstichkabinett hat Geheimrat LEHRS hier eine eigenartige, höchst interessante Ausstellung veranstaltet, nämlich eine Kollektion von etwa 50 Frauenbildnissen, sämtlich Mütter von Künstlern, gemalt von ihren Söhnen. Wir widmen dieser anziehenden Ausstellung in einiger Zeit ein besonderes Heft und sehen deshalb heute von einem näheren Eingehen darauf ab.

LEIPZIG. Del Vecchios Ausstellung in Leipzig bringt gegenwärtig eine KLINGER-Austellung, die von ganz besonderem Wert deshalb ist, weil sie alle neun Blätter der Radierungsfolge »Vom Tode II« enthält. Dieser Zyklus ist wohl der bedeutendste aller Klingerschen Radierungsfolgen; wie gesucht diese Blätter von Sammlern sind, zeigen die hohen Preise derselben. Wohl das vollendetste Blatt aus dieser Folge ist das »An die Schönheit«. Ein nacktes Menschenkind hat die entstellenden Kleider von sich geworfen und betet heiß und innig im Anblick der Herrlichkeit von Meer, Himmel, Luft und Erde die von ewigem Schönheitsdrang beseelte Natur an. Weiter enthält diese Ausstellung die herrlichen Blätter aus der Brahms-Phantasie.

HAMBURG. In der städtischen Kunsthalle gedenkt der hiesige Kunstverein vom 1. März bis 30. April 1905 eine Elite-Ausstellung belgischer und holländischer Kunst zu veranstalten, mit der eine Sonderausstellung für Hamburger Kunst verbunden sein wird.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

BUDAPEST. Die Freunde des vor zwei Jahren verstorbenen Kunstmalers ANTON TAHI, der viele Jahre lang der hiesige Korrespondent der »Kunst für Alle« war, errichteten dem Künstler ein schönes Grabdenkmal, welches am 26. Oktober enthüllt wurde. Bei der Enthüllung äußerte sich in ergreifender Weise die Liebe und Verehrung, mit der die Freunde und die Kollegen das Andenken des Verstorbenen wahren. Außer den zahlreichen Freunden und Kollegen war bei dem Grabe auch der Vertreter des Kultusministers erschienen. Es waren auch die Professoren und die Zöglinge jener Mädchenschule dort, in welcher der Verstorbene beinahe 20 Jahre lang wirkte. Zahlreiche Kränze von Künstlervereinen und Freunden schmückten das Grab, bei welchem im Namen der Kollegen der Kunstmaler JENÖ JENDRASSIK eine Rede hielt. Das Denkmal ist das Werk der Architekten ZOLTAN BALINT und LAJOS JAMBOR, und das Porträtrelief des Verstorbenen, welches das Denkmal schmückt, rührt vom Bildhauer GYÖRGY ZALA her.

BASEL. Der Weggang des Kunstgeschicht-Professors Dr. HEINR. ALFR. SCHMID von unserer Universität an die Prager Hochschule wird hier vielfach als ein starker Verlust empfunden. Studierende und Kunstfreunde hatten von dem seinen Stoff allseitig beherrschenden Lehrer der Kunstgeschichte, Jakob Burckhardts und Heinrich Wölfflins tüchtigem Nachfolger, viele und dauernde Anregung und Belehrung empfangen. Für Amtsvertretung und Amtsnachfolge ist zurzeit (Nov. 1904) noch nicht gesorgt. G.

WEIMAR. Sascha Schneider, der vor kurzem als Lehrer der Kunstschule hierher übersiedelte, erhielt vom Großherzog den Professortitel.

CHEMNITZ. Der in Wittgensdorf bei Chemnitz lebende bekannte Tiermaler HEINRICH LEUTEMANN vollendete vor einigen Tagen sein 80. Lebensjahr. Leutemann, dessen Bilder viele Freunde haben, ist seit 1895 völlig erblindet.

GESTORBEN. Am 21. Oktober der Bildhauer Professor AUGUST DRUMM, geboren 1862 zu Ulmet in der Rheinpfalz. Drumm, der zuerst Kaufmann war, begann seine künstlerische Laufbahn 1881 als Schüler der Münchener Kunstgewerbeschule und hatte schon nach wenigen Jahren achtunggebietende Erfolge zu verzeichnen. 1886 führte er ein Kriegerdenkmal für Ingolstadt aus, 1887 errang er das Staatsstipendium für einen Studienaufenthalt in Italien, wo er bis 1890 verweilte. Nach seiner Rückkehr nach München errang er den ersten Preis für das Friedensdenkmal in Edenkoben, schuf die allegorische Darstellung der Pfalz auf der Prinzregentenbrücke und eine Reihe weiterer plastischer Arbeiten, insbesondere einige hervorragende Grabdenkmäler. Auf die Bedeutung Drumms werden wir demnächst noch einmal in einem unserer nächsten Hefte über die Münchener Bildhauer zu sprechen kommen. Die liebenswürdigen Charaktereigenschaften des so früh aus vollem Schaffen Gerissenen, seine lebhafte tätige Beteiligung an den festlichen Veranstaltungen der Münchener Künstlerkreise haben ihm allgemeine Sympathien erworben und sein Hinscheiden wird herzlich betrauert. — Am 13. Oktober zu Budapest der Altmeister der ungarischen monumentalen Kunst, Professor KAROLY LOTZ, 71 Jahre alt, geboren 1834 in Homburg (Hessen). Durch seinen Tod erleidet die ungarische Kunst ihren größten Verlust seit Muncaszys Hinscheiden.



AUGUST DRUMM †

ST. LOUIS. Die internationale Jury der Kunstausstellung erkannte deutschen Künstlern folgende Auszeichnungen zu: REINHOLD BEGAS, PETER BREUER und ADOLF VON MENZEL den großen Preis; F. A. VON KAULBACH die Ehrenmedaille; KARL BANTZER, HANS VON BARTELS, FRANZ VON DEFREGGER, WILHELM VON DIEZ, ALOIS ERDTELT, HANS HERMANN, ALEX. KÖSTER, GOTTH. KUEHL, LUDWIG VON LÖFFTZ, WILHELM SCHREUER, HUGO VOGEL und ANTON VON WERNER die goldene Medaille.

DENKMÄLER

BERLIN. Ende Oktober wurde hier das von HUGO MAGNUSSEN geschaffene Denkmal für den Grafen Roon enthüllt.

WIEN. Ein Semper-Denkmal wird hier im Kunsthistorischen Museum demnächst errichtet werden. Ein Gipsentwurf dazu ist von Professor VON ZUMBUSCH bereits vollendet. Das Denkmal, eine Marmorbüste, soll seinen Platz neben dem Hasenauers finden.

WIEN. Das von EDMUND HELLMER geschaffene Grabdenkmal für den Komponisten HUGO WOLF wurde am 22. Oktober auf dem hiesigen Zentralfriedhofe feierlich enthüllt. Wir bringen hierneben eine Abbildung des Werkes.

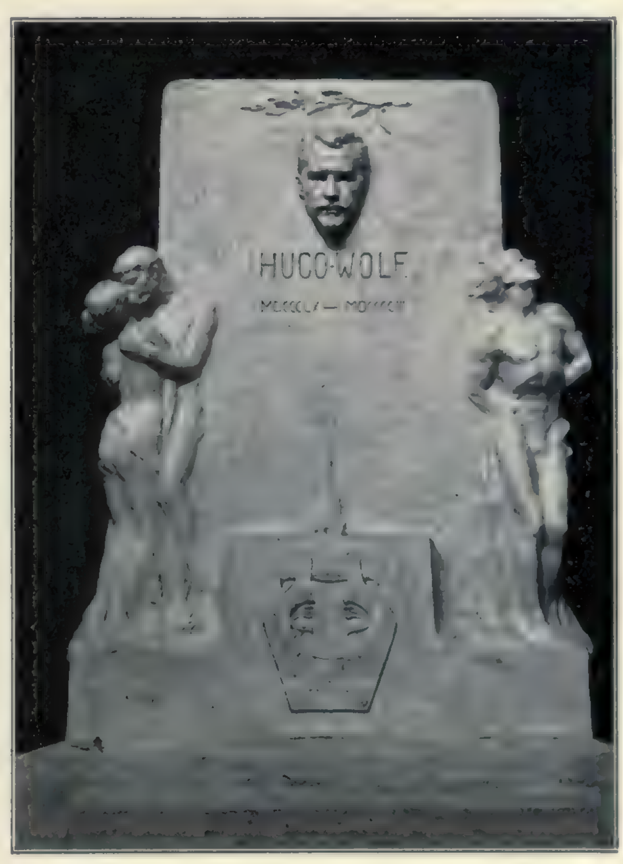
BERLIN. Am 2. November vollzog sich die feierliche Enthüllung des im Tiergarten aufgestellten Hubertusbrunnens von Professor KUNO VON UECHTRITZ, sowie der vier Jagdgruppen: Altgermanische Wisentjagd von Schaper, Brandenburgische Sauhatz von Karl Begas, Hasenjagd von Max Baumbach und Fuchsjagd von Paul Haverkamp, nebst den von Reinhold Felderhoff modellierten Bänken. Die Gruppen sind aus Bronze, Sockel und Bänke aus Muschelkalk.

VERMISCHTES

MÜNCHEN. Die Vorstandschaft des Deutschen Künstlerbundes besteht nach der kürzlich erfolgten Bekanntmachung aus folgenden Herren: Karl Bantzer, Dresden; Gregor v. Bochmann, Düsseldorf; Eberhard Frhr. v. Bodenhausen, Heidelberg; Louis Corinth, Berlin; Ludwig Dill, Karlsruhe i. B.; Fritz Erler, München; Joseph Floßmann, Pasing-München; Dr. R. Graul, Leipzig; Carlos Grethe, Stuttgart; Hugo Frhr. v. Habermann, München; Theodor Hagen, Weimar; Robert Haug, Stuttgart; Dr. Georg Hirth, München; Georg Hirzel, Leipzig; Ferdinand Hodler, Genf; Ludwig v. Hofmann, Weimar; Leopold Graf Kalckreuth, Stuttgart; Eugen Kampf, Düsseldorf-Oberkassel; Albert Ritter von Keller, München; Harry Graf Keßler, Weimar; Gustav Klimt, Wien; Max Klinger, Leipzig-Plagwitz; Gotthardt Kuehl, Dresden; Dr. Max Lehrs, Berlin; Walter Leistikow, Berlin; Dr. A. Lichtwark, Hamburg; Max Liebermann, Berlin; Fritz Mackensen, Worpswede bei Bremen; Karl Marr, München; Karl Moll, Wien; Dr. Richard Muther, Breslau; Hans Olde, Weimar; Dr. Gustav Pauli, Bremen; Wilhelm v. Rümann, München; Dr. Woldemar von Seidlitz, Dresden; Max Slevogt, Berlin; Franz Stuck, München; Dr. Hans Thoma, Karlsruhe i. B.; Wilhelm Trübner, Karlsruhe i. B.; L. Tuaillon, Berlin; Fritz v. Uhde, München; H. van de Velde, Weimar; Hans v. Volkmann, Karlsruhe i. B.; Wilhelm Weigand, München.

MÜNCHEN. Ueber den Einzug moderner Kunst in die Kirche liegen uns zwei erfreuliche Nachrichten vor. Professor FRITZ VON UHDE wird für seine Vaterstadt Zwickau ein Kirchenbild malen, Professor WILHELM STEINHAUSEN deren zwei für die Stuttgarter Hospitalkirche.

MÜNCHEN. Der bereits von Ende September auf Ende November verschobene, nach Dresden einberufene Delegiertentag der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft ist, wie uns gemeldet wird, abermals verlegt und wird erst im Dezember oder Januar stattfinden. Termin für Einsendung von Anträgen ist der 25. November. Zu unserer Wiedergabe der zwischen dem Lokalverein in Stuttgart und dem Gesamtvorstand auf Grund der Tagesordnung für diesen Delegiertentag erfolgten Auseinandersetzungen (s. Beilage zu Heft 3 ds. Jhrgs.) bemerken wir, daß der Wortlaut der betreffenden Aktenstücke der hier erscheinenden »Werkstatt der Kunst« entnommen ist.



EDMUND HELLMER HUGO WOLF-DENKMAL IN WIEN

DÜSSELDORF. Eine eigenartige Stiftung hat Freiherr Thauson von Biel-Kalkhorst zu Mecklenburg für die Kunstakademie der Städte Düsseldorf, München, Berlin, Dresden und Karlsruhe geschaffen. Diese fünf Akademien sollen abwechselnd aus den Zinsen des gestifteten Kapitals von einem ihrer Schüler ein Freskobild ausführen lassen, um dessen Besitz sich jeder Deutsche bewerben darf, der sich als Eigentümer eines für die Aufnahme geeigneten Hauses legitimiert. Die Stiftung ist zum erstenmal in Kraft getreten, indem vom Maler HANS KOHLSCHEIN in Düsseldorf die beiden Scenen »Osterspaziergang« und »Mephisto und der Schüler« aus Goethes »Faust« als Freskogemälde in einem Privathause in Isselhorst (Bez. Bielefeld) ausgeführt worden sind.

NEUE KUNSTLITERATUR

Hatton, Thomas. Skizzierende Aquarell-Malerei nach der Natur. Anleitung für Anfänger. Deutsch von Otto Marpurg. Mit einem Anhang: Praktische Winke. 2. Aufl. (Verlag von Otto Maier Ravensburg). M. 1.50.

Der Bedarf an praktischen Handbüchern für Malerei ist immer im Steigen begriffen. Dies beweisen nicht nur die in kurzer Frist benötigten neuen Auflagen, sondern auch, wie hier, die Uebersetzungen fremdländischer Bücher ins Deutsche. Daß bei der Aquarellmalerei gerade die englische Literatur vornehmlich in Betracht kommt, ist bei dem hohen Stand dieser Kunsttechnik um die Mitte des vorigen Jahrhunderts leicht zu verstehen. Dabei kann aber nicht verhehlt werden, daß die meisten dieser Handbücher, wie sie die Farbenfabrik von Winsord & Newton in London zu Reklamezwecken um den billigen Preis (1 Shilling) schon vor vielen Jahren herausgegeben hat und immer noch vertreibt — einige davon in 30. und 40. Auflage — heute ziemlich altmodisch anmuten. So werden in dem uns vorliegenden Buch z. B. Autoritäten zitiert, deren Namen kaum noch jemandem im Gedächtnis sind, wie Phillips, Burford, Howard u. a. Dies scheint auch vom Uebersetzer selbst empfunden worden zu sein, so daß er sich veranlaßt sah, im Kapitel über Kontraste, wo in der Originalausgabe auf Fields Chromatographie (London 1835) verwiesen wird, einfach eine moderne Farbenlehre anzuführen. Aber dadurch entsteht nur Verwirrung der Begriffe; denn nach Fields längst veralteter Annahme ist Blau dem Orange, Rot dem Grün und Gelb dem Purpur gegenüber gesetzt, während wir heute nach optischen Grundsätzen Gelb und Blau, Grün und Purpurrot, Orange und Blaugrün als Kontrastfarben kennen. Im übrigen kann aber der praktische Wert der »Skizzierenden Aquarellmalerei« nicht geleugnet werden und mancher Anfänger wird durch die vielfachen Winke über richtiges Sehen, über die Beleuchtungseffekte, über Luftperspektive, Licht und Schatten, Harmonie der Farben u. dgl. zum Studium und selbständigen Nachdenken angeregt werden. Die im Anhang enthaltene farbige Darstellung der successiven Entstehung eines Aquarellbildes, die Tafeln mit der Liste der haltbaren und notwendigen Farben, die Beschreibung der Eigenschaften, Behandlung und Mischungsverhalten der gebräuchlichsten Aquarellfarben, sowie allerlei praktische Winke, die das Original nicht enthält, kann man als entschiedene Bereicherung betrachten, die dem Anfänger sehr zu statten kommen dürfte. Wie bei der im gleichen Verlag erschienenen deutschen Ausgabe von C. J. Cartlidge, Anleitung zur Oelmalerei, ist auch hier das originelle farbige Titelblatt von H. Beck-Gran gezeichnet. E. B.

J. Meier-Graefe. Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. 3 Bände (Stuttgart, J. Hoffmann, M. 30.—).

Mit Freuden komme ich der Anregung der Redaktion nach, über das Werk zu referieren. Denn es ist ein kluges und ein tapferes Buch. Wir haben nicht viele Werke in unserer modernen Kunstliteratur, die so völlig frei sind von Sentimentalität und in denen so viel Gehirn und so viel Persönlichkeit steckt. Es gehört Mut dazu, in deutscher Sprache ein Buch über die Malerei des neunzehnten Jahrhunderts zu schreiben und davon mehr als die Hälfte auf Frankreich, nicht mehr als ein Viertel auf Deutschland zu verwenden. Bei uns, wo auf Kosten der selbstbewußten Kraft das Nationalitätsgefühl immer mit Sentimentalität versetzt ist, wird ihm dieser Mut bei der quantitativen und qualitativen Wertung der deutschen Kunst zunächst Feindschaft in Menge eintragen. Viele werden bei Böcklin anfangen, werden dann nicht finden, was sie suchen und daraufhin das ganze Buch verurteilen. Und doch gehört das Positive, das er gerade über die deutsche Malerei sagt, zum besten im Buch. Meier-Graefe läuft immer Gefahr, Feuilletons statt Literatur zu geben. Die gewissenhafte Systematik langweilt ihn genau so wie uns. Darum sucht er immer neu nach dem Ausgleich zwischen Leben und Wissenschaft, darum will er die erbarmungslose Analyse des starren Systems entkleiden und ihr ein freundlich farbiges Gewand umhängen. Mit diesem Gewand aber wird oft der Gehalt allzusehr verhüllt. Nur so ist der unfaßliche Vorwurf erklärlich, sein Buch handle von allem, nur nicht von Entwicklung. Es handelt überhaupt von nichts anderem. Nur muß man ein Kapitel, wie die lebenglühenden 15 Seiten über van Gogh, schon mehrmals lesen, um mit Bestimmtheit in Delacroix, Daumier und Millet die Kraftquellen zu erkennen. Niemand aber sollte diese Zeit scheuen. Denn ich garantiere: niemand wird dümmer davon. Der Mann reagiert wirklich; und zwar unendlich fein. Solche Antithese: Jan v. Eyck, Leibl — Fouquet, Manet schreibt man nur aus einem erlebten Verhältnis zum Wesentlichen der Kunst heraus. Was er über Feuerbach und Marées sagt, ist ersten Ranges und außerordentlich. Wer Anstoß nimmt an den Böcklin-, Thoma-, Vandevelde-Kapiteln, der lasse in solchen wundervollen Abschnitten ihm die volle Gerechtigkeit widerfahren. Wie Leuchttürme stehen sie in den seichten Gewässern der Kunstliteratur. Schade, daß er den Anhang gibt mit der deutschen Aesthetik. Was er da herausgreift, ist helle Willkür. In allen Lagern wird es ihm maßlose Feindschaft eintragen und bleibt doch fragmentarisch und vor allem formlos. Das ist nicht der Ton, in dem man von Wagner und Nietzsche sprechen sollte; und das Wort von der Anekdote des Dionysisch-Apollinischen werden ihm auch seine Freunde schwer verzeihen. Aber das Kapitel ist nicht integrierend. Meier-Graefe's Aesthetik selbst ist fabelhaft gesund und sicher; zu Ende gedacht bis zur Architektonik alles Künstlerischen; frei gedacht von allem Literarischen. Von Signacs Malerei: »Eine Annäherung der Moderne an die Lösung des Taktproblems, die Natur zu geben, ohne sie selbst an die Wand zu hängen.« Das trifft. Ich möchte mehr zitieren, aber der Platz fehlt. Also selber lesen; es ist ohnehin nötig. An diesem Niveau wird man künftig die messen, deren Wort noch gelten soll, deren Urteil zählt. Dr. E. Frhr. v. Bodenhausen

Eder, Dr. Josef Maria, Jahrbuch für Photographie und Reproduktionstechnik 1904 (18. Jahrgang). Mit 189 Abb. und 29 Kunstbeilagen. Halle, 1904 (W. Knapp), 8 M.

Der unermüdliche Vorkämpfer für die Entwicklung des modernen Reproduktionswesens, Professor Eder in Wien, hat mit seinem Jahrbuch eine Publikation geschaffen, die längst Jedem unentbehrlich ist, der wissenschaftlich oder praktisch auf diesem Gebiet tätig ist. Auch der Jahrgang 1904 gibt an Reichhaltigkeit seinen Vorgängern nichts nach. Alle im verflossenen Jahre gemachten Erfindungen und Beobachtungen finden durch die Feder berufenster Autoren genaue Darstellung und ihre praktische Anwendbarkeit wird belegt durch die beigegebenen, zahlreichen Probedrucke usw.

Redaktionsschluß: 3. November 1904 Ausgabe: 17. November 1904
Für die Redaktion verantwortlich: F. Schwartz
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. — Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtlich in München



C. COROT
CONCERT CHAMPÊTRE



J. FR. MILLET — DAS NEUGEBORENE

ÜBER KÜNSTLERISCHE AUSDRUCKSMITTEL UND DEREN VERHÄLTNIS ZU NATUR UND BILD

Von Adolf Hölzel, Dachau

III.

In Frankreich wird durch Poussin und Claude Lorrain die italische Tradition in der Malerei weitergeführt und damit beginnt zugleich französischer Einfluß in jeder Art Kunst bis auf die Gartenbaukunst sich überall geltend zu machen. Im sichtbaren Eklektizismus sucht man allenthalben die künstlerischen Kenntnisse zu bereichern.

Die klassischen Meisterwerke werden an Ort und Stelle studiert, um das Erforschte im Bilde entsprechend zu verwerten. Aber selbständige fundamentale Gesetze werden zunächst nicht gefunden. Infolge der Bevorzugung des Gegenständlichen und einer beim Besteller beliebteren kleinlichen Durchführung werden auch die hervorragendsten Meisterwerke hauptsächlich daraufhin, und vom Standpunkte der Technik aus angesehen; das darin vorherrschende große Gesetzmäßige zwar geahnt, aber nicht erkannt. Erst verhältnismäßig spät wird es Einzelnen wieder klar, daß nicht die Glätte des Vortrages, nicht das Gegenständliche im gedanklichen Sinne, sondern daß es einfache natürliche und künstlerische Gesetze sind, die insbesondere die Werke der großen Meister über alles erhaben erscheinen lassen.

Und hier sind es die uns Deutschen lange künstlerisch unbekannt gebliebenen *Engländer* des vorvergangenen Jahrhunderts, die in ihren Bildern und mit schriftlichen Aufzeichnungen neuen wiedergewonnenen Aufschluß geben. Joshua Reynolds, Gainsborough und anderen ist es vorbehalten, das einfache Gesetzmäßige der Verteilungsprinzipien, wie der wesentlichsten Kontraste in früheren Meisterwerken, zu erkennen und in ihren eigenen Bildern, der Zeit und ihrer Persönlichkeit entsprechend, auszunützen. Wir nehmen hier ebenso den Einfluß der großen Venezianer wahr, wie den der bedeutendsten älteren Niederländer, deren Prinzipien erforscht und ergänzt werden.

In der Landschaft übernehmen Constable und Turner, nachdem sich ihre Anschauungen endlich Bahn gebrochen haben, die Führung. Von ihnen wird neben wichtigen Prinzipien der älteren holländischen Kunst besonders das vibrierende Licht in der Natur im Zusammenhange mit Ton und Farbe einem



TIZIAN LIEBESGARTEN DER VENUS

Corot und seine Freunde, sind von den englischen Kunstwerken und der in ihnen enthaltenen Gesetzmäßigkeit überwältigt. Indem sie dieselben studieren, erweitern sie mit dem so Uebernommenen, das durch ein vorhergehendes Studium der alten Holländer erfaßt und gesteigert wird, ihr großes Können und die Liebe für ihre eigene Landschaft. Es brauchen nur die Namen Corot, Millet, Rousseau, Dupré, Troyon, Daubigny, Diaz, endlich Courbet genannt zu werden. Der Einfluß dieser hochbedeutenden Meister auf alle modernen Länder ist allgemein bekannt; denn jeder dieser erwähnten französischen Künstler macht wieder Schule, je nachdem er früher oder später irgendwo mit bedeutenden Werken auftritt. In Holland ist es der jetzt so gefeierte Israëls, der von Paris aus die neuen Anschauungen in seine Heimat bringt und damit einer jetzt ebenso bekannten wie künstlerisch hochbedeutsamen Gruppe von Landsleuten führend vorangeht. In München später Schleich und Lier und deren bedeutende Schüler, welche das Neugesehene mit dem Studium der alten Holländer und dem der heimatlichen Natur vereinen und im deutschen Sinne zum Ausdruck zu bringen suchen.

eingehenden Studium unterzogen und als Wichtigstes, Richtunggebendes im Bilde zur Geltung gebracht. Und damit sind sie als die eigentlichen Begründer der neuen und neuesten Kunst anzusehen, welche nun immer mehr von der Landschaft auszugehen scheint, und schließlich mit dem Studium und der Verwertung des Freilichts von Frankreich aus den Bildern einen vollkommen anderen Charakter aufdrückt.

Anfangs des vergangenen Jahrhunderts erregte eine Ausstellung der genannten Engländer in Paris in den Kreisen jüngerer Künstler ganz außerordentliches Aufsehen. So soll Delacroix, der schon durch Bonnington und die Gebrüder Fielding auf Constable und dessen künstlerische Bestrebungen aufmerksam gemacht war, von dessen Bildern, die er kurz vor Eröffnung des Salons zu sehen bekam, so hingerissen worden sein, daß er sein eben fertiggestelltes Massacre de Scio ganz übermalte und im Sinne einer lichtvollen Technik in der Farbe vollkommen umänderte.*)

Später reist er nach London, um die Werke Constables noch gründlicher zu studieren. Aber auch andere junge Künstler, speziell

Eugen Delacroix, auf dem die Neo-Impressionisten fußen, wird in der neuesten Zeit wieder besonders genannt. Sein anfangs rein intuitives Interesse für Farbe und Licht führt ihn später auf ein bewußteres Studium der entsprechenden farbharmonischen Verbindungen und Notwendigkeiten. Namentlich ermöglichen ihm die inzwischen allgemeiner bekannt gewordenen Gesetze der Spektrallehre jene wichtige Aufklärung. Auch Chevreul, der berühmte Chemiker und Physiker sieht, als Vorsteher der Pariser Teppich- und Gobelin-Manufaktur, staunend, daß bestimmte Farben in ihrer Nebeneinanderstellung sich ändern, gegenseitig steigern oder schädigen können; ja daß unter gewissen Voraussetzungen neutrale Felder zu farbigen werden. Er erkennt mit Hilfe des vorgeschrittenen Wissens das Gesetzmäßige der gegenseitigen Beeinflussung und schreibt sein bekanntes Buch „Das Gesetz der simultanen Farbkontraste“, welches bahnbrechend wirkt. Er legt darin seine wichtigsten Erfahrungen nieder und

*) Paul Signac, Von E. Delacroix zum Neo-Impressionismus. Krefeld, Rheinische Verlagsanstalt G. A. Hohns Söhne,



TH. GAINSBOROUGH DIE TRÄNKE



VAN DYK BILDNIS

Wir haben gesehen, daß die Gesetze der Perspektive und andere sich mehrende Kenntnisse zu Zeiten der alten Meister das Studium der Künstler beeinflussen und neue Bedingungen in die Kunst einführen, ebenso finden wir durch Chevreuls Forschungen und die wissenschaftlich geklärten Lehren in unserer Zeit ein neues großartiges Gesetzmäßiges von Frankreich aus mit der Kunst verbunden und das Studium der Farbe, vom Licht ausgehend, auf künstlerisches Schaffen und das Naturstudium ausgedehnt. „Licht ist Farbe" wird jetzt allgemein Schlagwort.

Wird das Sonnenlicht durch ein Prisma gebrochen, so erhalten wir die Farben des Regenbogens in der bekannten Reihenfolge rot, orange, gelb, grün, blau, violett, purpur, und erkennen daraus, daß im Sonnenlicht alle Farben enthalten sind, oder daß alle Farben zusammengenommen theoretisch Licht ergeben. Auch bei der Verwertung von Pigmentfarben, Farbstoffen, die zur Malerei dienen, wird von dieser Erkenntnis ausgegangen werden können. So lautet das große Prinzip, das als Gesetz in die neue lichtdurchflutete Malerei übernommen wird: Ein Bild ist in Bezug auf die Harmonie der Farbe erst vollendet, wenn die in demselben enthaltenen Farben so ins Bild eingeführt sind, daß sie sich bei gleichzeitiger künstlerischer Abwechslung und Anordnung zum Licht ergänzen.

beweist und erläutert, daß eine Farbe durch den Einfluß bestimmter Nachbarfarben gewisse Veränderungen erleidet, mit deren Kenntnis die harmonische Wirkung von Farben in ihrem Zusammenhange durch ein Nebeneinanderstellen bestimmter Kontraste und Vermittlungen erreicht werden kann.

„Wie groß diese scheinbaren Aenderungen der Farben durch die Nähe anderer werden können," schreibt W. von Bezold in der Vorrede seiner ausgezeichneten und sehr zu empfehlenden Farbenlehre,*) „ersieht man sehr gut aus einer von Chevreul mitgeteilten Begebenheit, wonach einmal ein Kaufmann und ein Seidenweber in einen Prozeß gerieten, der einzig und allein einer solchen Kontrastwirkung seinen Ursprung verdankte. Der Kaufmann hatte nämlich dem Weber schwarze und blaue Seide gegeben, um Bänder daraus zu verfertigen. Nach der Ablieferung behauptete der Besteller, die Seide sei ausgetauscht worden, da sie braunschwarz sei, während er ihm tiefschwarze gegeben habe. Er tat dem Weber vollkommen unrecht, denn die Veränderung der Seide war nur eine scheinbare, hervorgerufen durch die Nachbarschaft des Blauen und besonders verstärkt durch die Eigentümlichkeiten des angewendeten Gewebes."

*) Dr. Wilh. von Bezold, Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe, Braunschweig 1874. George Westermann's Verlag.



JOS. REYNOLDS LADY COCKBURN MIT IHREN KINDERN



J. B. C. COROT FRÜHLING

Aber natürlich kommt auch hier die Kunst, welche stets Sache der höchsten Empfindung ist, mit dem Rechnerisch-Gesetzmäßigen allein nicht zum Ziele. Das Gesetz weist lediglich den Weg, auf welchem die Empfindung zu schulen und zu steigern ist.

Der *Impressionismus*, der in der ersten Periode von Corot und Courbet beeinflußt wird, sucht nun vornehmlich das Licht, welches über die Natur flutet, im Bilde festzuhalten und zu erzeugen. Fußend auf Chevreul werden aus der Natur die elementaren Farbkontraste und deren komplementäre Ergänzungen, anfangs intuitiv, später immer sicherer festgestellt, bis der folgende Neo-Impressionismus, auf Delacroix zurückgehend, auch die für die Vermittlung notwendigen chromatischen Uebergänge den großen Lehren vom Lichte entsprechend gesetzmäßig einführt.

Das im Prisma gebrochene Licht setzt sich aus drei Haupt- oder ungemischten Farben, rot, gelb, blau, und den dazwischen liegenden Mischfarben, orange, grün, violett, zusammen. Oder, da die Mischfarben das Resultat der Ueberstrahlung der nebeneinanderstehenden Hauptfarben sind, ergänzen sich schon die drei Hauptfarben allein zum Licht. Ebenso die drei Mischfarben für sich, die sich ja aus den drei Hauptfarben zusammensetzen. Aber auch zwei Farben können sich bekanntlich zum Licht ergänzen und zwar dann, wenn die entsprechende dritte Farbe in ihnen enthalten ist. So rot und grün, da sich grün aus gelb und blau zusammensetzt und wir die drei Farben rot, gelb, blau in rot und grün vorfinden. In ähnlicher Weise sind violett und gelb, blau und orange komplementär. Es kann aber auch jede der beiden Farben einen Teil der notwendigen dritten enthalten und blau und gelb sind z. B. komplementär, wenn in jeder etwas von der entsprechenden Menge rot enthalten ist, also als rötliches blau zu rötlichem gelb.

Da für die Gesamtharmonie eines Bildes die Ergänzung der darin enthaltenen Farben zum Licht, zur vollen Entfaltung des Dreidimensionalen aber das Zurückführen des Vorhandenen auf eine Dreizahl wichtig ist, so wird der komplementäre Farbdreiklang im Bilde von mehrfachem Werte sein.

Wir haben denselben schon bei den großen venezianischen Meistern und bei den älteren Flämen hervorgehoben. Doch das gesteigerte Wissen der Neuzeit ergibt eine weit interessantere Ausbeute von harmonischen Farbverbindungen, die nun auch noch durch sichere und gesetzmäßige Vermittlungen Ergänzung und Vollendung erhalten können. Damit wurde unserer Zeit ein Reichtum erschlossen, wie ihn diesbezüglich vorher keine andere Zeit in solchem Maße besessen hat.

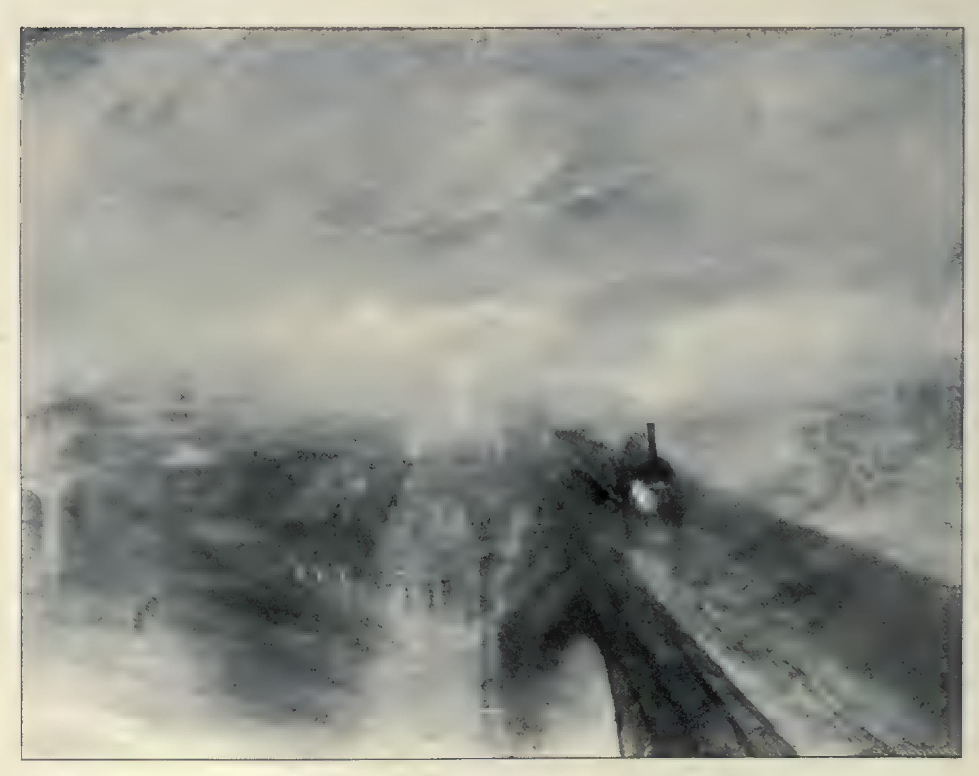
Es würde zu weit führen, hier eingehender über farbharmonische Verbindungen zu sprechen, für den Maler ist jetzt ihre gründliche Kenntnis unendlich wichtig.

„Théophile Silvestre, der lange Stunden in Delacroix' Atelier zugebracht hat, enthüllt uns", wie wir wörtlich in Paul Signacs höchst empfehlenswertem Büchlein ‚Von Delacroix bis zu den Neo-Impressionisten', Seite 26, lesen, „in Les Artistes français genaue Einzelheiten über die wissenschaftliche und wohl überlegte Schaffensweise des Meisters und erzählt uns, wie dieser trotz allen fieberhaften Eifers ihr seine Ungeduld und seine stürmische Begeisterung dienstbar machte . . ."

Delacroix unterstützt seine hohe Empfindung für Farbe durch die Benützung eines von ihm hergestellten Farbkreises. „Er hatte sich," wie wir dort weiter lesen, „eine Art Zifferblatt in Karton hergestellt, das man seinen Farbmesser nennen kann. Auf jedem Grad war rundum wie eine Palette ein Häufchen Farbe angeordnet, das seine unmittelbaren Nachbarfarben und seine diametralen Gegensätze hatte . . . . *Dieses fast mathematische Wissen verstärkt die Richtigkeit und*



JOHN CONSTABLE WATERLOO-SIEGESFEIER IN EAST BERGHOLT



J. M. W. TURNER DIE GREAT WESTERN RAILWAY

Kraft der Werke, es vermindert deren Wirkung nicht.“

So überzeugt ist Delacroix von der notwendigen und möglichen koloristischen Ausbildung durch die Kenntnis des Gesetzmäßigen der gegenseitigen Farbbeeinflussung, da sich durch dieses Studium sein angeborener Farbensinn erst besonders entwickelt hat, daß er 1850 in sein Tagebuch schreibt: „*Es herrscht das Vorurteil*, daß man Kolorist von Geburt sein muß und Zeichner durch Uebung.“

Schon in früheren Aufzeichnungen sehen wir seine feste Ueberzeugung von der Kraft, die den Gesetzen innewohnt, zum Ausdrucke gebracht. Am schlagendsten vielleicht in seinen Gedanken über ein Gespräch mit Chopin. Wir lesen in seinem bei Bruno Cassirer in Berlin erschienenen und von Erich Hancke übersetzten Tagebuche, S. 49: „Tagsüber sprachen wir (mit Chopin) über Musik. Ich fragte ihn, was die Logik in der Musik ausmache. Er gab mir einen Begriff von Harmonie und Kontrapunkt, wonach die Fuge gleichsam die reine Logik in der Musik bedeutet und die Fuge beherrschen nichts anderes heißt, als das Element jeder Vernunft und jeder Konsequenz in der Musik zu kennen. Ich dachte mir, wie glücklich ich gewesen wäre, das alles zu lernen, was die gewöhnlichen Musiker zur Verzweiflung bringt. Diese Empfindung gab mir einen Begriff von dem Vergnügen, das die Gelehrten, soweit sie diesen Namen verdienen, aus der Wissenschaft schöpfen. Die wahre Wissenschaft ist nämlich nicht das, was man gewöhnlich unter dieser Bezeichnung versteht, nicht ein Teil der Erkenntnis, der von der Kunst verschieden ist. Nein! die Wissenschaft, wenn man sie so ansieht, wie sie ein Mann wie Chopin erklärt, ist die Kunst selbst. *Umgekehrt ist die Kunst nicht mehr das, wofür sie der Laie hält, nämlich eine Art Eingebung, die, ich weiß nicht woher kommt, ins blaue hineingeht und nur das malerische Aeußere der Dinge darstellt. Es ist die Vernunft selbst, die durch das Genie verschönert ist, aber einen vorgeschriebenen Weg geht und durch höhere Gesetze in Schranken gehalten wird.*“



CLAUDE MONET — MOHNFELD

Außer den der Zeit entsprechenden Fragen des Lichtes ist es, wie wir wissen, das Studium der großen vereinfachten Erscheinung des Gegenständlichen in Bezug auf Form und Farbe, das die Werke der Impressionisten auszeichnet.

Manet, Monet, Degas sind die drei glänzendsten Namen, welche an der Spitze der bekannten Bewegung des Freilichts und der Impression stehen, die, nachdem Zola sich mit seiner vollen Persönlichkeit für das Neue, vielfach Belachte, Geschmähte und Angegriffene einsetzt, sich mit wachsendem Triumphe allen Ländern mitteilt und ihren Siegeszug durch die ganze Welt nimmt.

Mit der Klärung, dem Festhalten des erwähnten großen Eindrucks und der Erzeugung des Lichtes aus der Natur wird im allgemeinen der Wiedergabe der Natur und den mit ihr zusammenhängenden Vorkommnissen eine größere Aufmerksamkeit zugewendet und die Wahrheit des Wiedergegebenen über alles gestellt. Die Bilder werden jetzt vor der Natur direkt konzipiert und vollendet, meistens im Freien. Und die Zolasche Formel, „Kunst ist ein Stück Natur, durch ein Temperament gesehen", wird von allen Jüngeren mit Begeisterung aufgenommen.

Es wird hier notwendig zu erwähnen sein, daß diese Formel Zolas *ein Zusatz* zu einer Kunstdefinition Taines, des 1828 geborenen französischen Gelehrten ist. Diese bekannte Definition Taines wird uns von Helferich mit folgenden Worten übermittelt: „Ein Kunstwerk hat den Zweck, irgend einen wesentlichen oder auffallenden Charakter, beziehentlich eine Idee klarer und vollständiger zu offenbaren, als dies der Gegenstand selbst tut. Um dazu zu gelangen, führt der Künstler bei der Wiedergabe des Gegenstandes eine Veränderung in dem Verhältnis seiner Teile herbei, so daß ein bestimmter Teil auf eine *systematische* Weise hervorgehoben wird." Hierzu bemerkt Zola . . . „Die Erklärung befriedigte demnach nach zwei Seiten. Sie macht den Künstler unabhängig von der Natur und zwingt ihm andererseits die alten ‚Gesetze der Schönheit' nicht auf; sie weist den Künstler an, die Natur *nicht zu kopieren, sondern zu interpretieren.* Ich spreche den ganzen Gedanken aus," schloß Zola, „indem ich sage, daß ein Kunstwerk ein Winkel der Schöpfung ist, gesehen durch ein Temperament."



PAUL SIGNAC — EIN MORGEN IN SAMOIS

Der letzte eben zitierte Zolasche Zusatz verbreitete sich rasch als maßgebendes Schlagwort, aber ohne daß das Vorhergegangene, wie dies so häufig bei Schlagworten der Fall ist, mit in Rechnung gezogen worden wäre und richtete so, namentlich in jenen Ländern, denen eine große künstlerische Tradition, also das

• • TH. GAINSBOROUGH • •
BILDNIS DER Mme BEAUFOY



Vorhergehende, mangelte, zum Teil eine gefährliche Verwirrung an.

Nicht so natürlich bei jenen, namentlich französischen Meistern, bei denen neben dem Richtung bildenden Naturalismus eine hohe künstlerische Kultur und Ueberlieferung weiterlebt.

Bei Manet, dem naturalistischen Führer und Pfadfinder, wie bei Degas gesellen sich Einflüsse von Velazquez und Goya hinzu, und auch solche der Japaner. Ueber einem stellenweise sehr verfeinerten und intuitiv gefühlten Kolorismus sehen wir im Gegensatze zu der, der Impression entsprechenden, weicher gefühlten Formerscheinung, bei beiden vielfach das Zurückführen des Gegenständlichen auf eine oft strenge und herbe, den erwähnten Einflüssen entsprechende Flächenform Platz greifen.



E. MANET IM BOOT

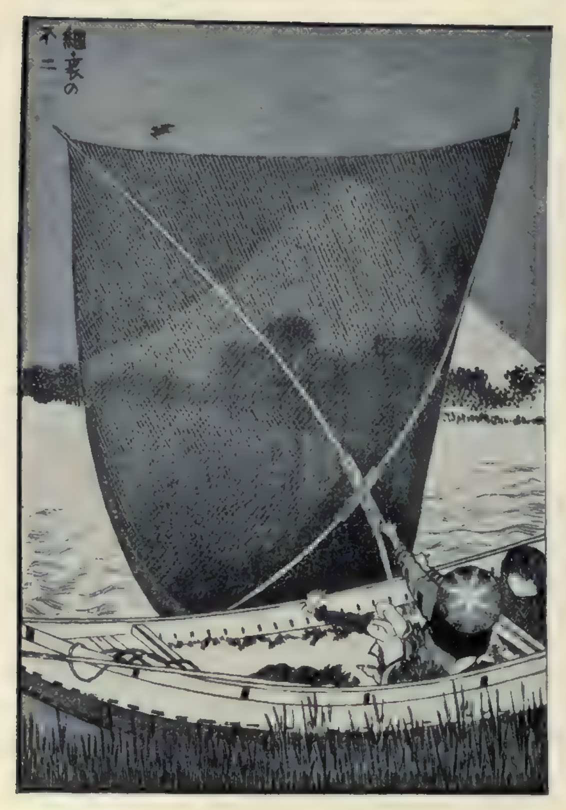
Ebenso fühlen wir in den impressionistischen Meisterwerken Monets, der in London Constable und insbesondere Turner studiert und durch Jongkinds Bilder in seiner neuen Anschauung bestärkt wird, durch Verwertung und Vereinfachung künstlerischer Mittel *jene Klarheit* ausgeprägt, *die stets das Meisterwerk vom Minderwertigen und vom Dilettantismus unterscheidet.*



VELAZQUEZ SELBSTPORTRÄT

Durch eine sichtbare Trennung in Bezug auf das Gegenständliche unterstützt er die Wahrwirkung seiner sich immer mehr aufhellenden Bilder. Ein *prickelndes* Blumenfeld im Vordergrunde, eine *ruhige* etwas bewölkte Luft rückwärts und ein aus Bäumen und Architekturen sich zusammensetzender *lebendiger* Mittelgrund zeigen uns das Gegenständliche in den notwendigen Abstufungen, deutlich getrennt in einem seiner Bilder. Oder in einem anderen: flimmerig bewegtes Wasser im Vordergrunde, mit *horizontal* geführten Strichen erzeugt; im Mittelgrunde *senkrecht* stehende Bäume und Häuser, die voll Leben, doch wesentlich anders als das vibrierende Wasser des Vordergrundes gegeben sind, und dann wieder eine verhältnismäßig einfache ruhige Luft. So finden wir hier abermals eine dem Dreidimensionalen entsprechende Dreiteilung, welche das Gefühl des Beschauers für ein Zurückgehen im Bilde und die Empfindung für das gegenständlich hintereinander Stehende unterstützt.

Signac erwähnt „als Vorkämpfer für Farbe und Licht, die man später Impressionisten genannt hat, Renoir, Monet, Pissaro, Guillaumin, Siseley, Cézanne, und ihren wunderbaren Vorläufer Jongkind. Diesen als den



HOKUSAI DER BERG FUJI DURCH EIN FISCHERNETZ GESEHEN

ersten, der die glatt hingestrichene Farbe verwirft und seine Pinselstriche ins Unendliche zerlegt".

Nach Deutschland wird Ende der siebziger Jahre die große Bewegung des Pleinair und der Impression hauptsächlich durch die in der Geschichte der neuen deutschen Malerei wie in Erz eingegrabenen beiden Namen Fritz von Uhde und Max Liebermann aus Frankreich überführt, denen sich eine Menge jüngerer Künstler angeschlossen hat.

Während schon seit Anfang des 19. Jahrhunderts in England und Frankreich wieder malerische und koloristische Probleme gelöst werden und das Gegenständliche in der Natur daraufhin studiert wird, bekämpfen sich in Deutschland in dieser Zeit und lange noch Klassizismus und Nazarenertum, welche den Schwerpunkt besonders auf das Gegenständliche, das Philosophisch-Religiöse legen und das Handwerk in der Malerei eher als ein Nebensächliches ansehen. Teils fußen sie auf der Antike, teils regen die Bilder christlicher Kunst praeraphaelitischer Zeit ihre Sinne an. Carstens, Genelli einerseits, andererseits Overbeck, Cornelius, Führich, Veit, W. von Kaulbach, Steinle sollen hier genannt sein, die in Richter, Rethel und Schwind in künstlerisch vornehmster Weise ausklingen mögen, bis unser Altmeister Menzel in Deutschland wieder auf einem sicheren Naturalismus weiterbaut und ihm die Bahn bricht.

Die Nazarener suchen das Seelische durch persönliches, religiöses Empfinden im Kunstwerke hervorzubringen. Die innerliche Vorstellung des Gegenständlichen gilt als das Wichtigste, das Studium des weiblichen Aktes wird z. B. als sinnenverwirrend verworfen. Aber wir vermissen gerade in den meisten ihrer Werke das, was sie hauptsächlich im Kunstwerk erstrebten: die Seele. Ihr eigenes tiefes Innenleben vermochten sie auf den Beschauer späterer Zeiten nur selten zu übertragen. Mißachtung und teilweise Unkenntnis des Handwerks mögen hierbei vorzugsweise mitwirken.

Das handwerklich Notwendige der Malerei können wir in ein Zweifaches teilen, ein Manuelles und ein Geistiges; oder in das notwendige allgemeine Können und Wissen, das sich gegenseitig bedingt und ergänzt und die Empfindung unterstützt. Hierher gehört ebenfalls die Kenntnis der künstlerischen Ausdrucksmittel und ihrer Wirkungsmöglichkeiten,



F. GOYA AUS DEN CAPRICCIOS



EDGAR DEGAS DAS BALLETT

auch in Bezug zu einander und zur Bildfläche. In dem wunderbaren Buche Fromentins,*) II. Teil S. 213, steht eine besonders beherzigenswerte Lehre, die uns zugleich in Bezug auf den in die Höhe geschraubten modernen Begriff der „Persönlichkeit" in der Malerei zu denken gibt. Wir lesen dort: „ . . Es wäre festzustellen, daß es in der Malerei etwas gibt, das man Handwerk nennt, das man lernen kann und das folglich gelehrt werden kann und muß; eine Elementarmethode, die ebenfalls übermittelt werden kann und muß — daß dieses Handwerk und diese Methode ebenso notwendig sind für die Malerei, wie die Kunst *gut* zu sprechen und *gut* zu schreiben für diejenigen, die die Sprache oder die Feder handhaben — daß keinerlei Nachteil daraus erwachsen kann, wenn diese Elemente uns allen gemein werden — und daß es armselig und dazu vergeblich ist, sich den Anblick einer Persönlichkeit zu geben, sofern man diese Persönlichkeit durch nichts anderes als den Anzug zum Ausdruck zu bringen vermag. Früher war das alles das Gegenteil, und der Beweis dafür liegt in der völligen Einheitlichkeit der Schulen, wo derselbe Familienzug so verschiedenen und so gewaltigen Persönlichkeiten eigen war. Und dieser Familienzug war das Resultat einer einfachen, einförmigen, wohlverstandenen und, wie man sieht, außerordentlich segensreichen Erziehung. Eine solche Erziehung wieder zu gewinnen, von der wir auch nicht eine Spur übrig behalten haben, sollte unser ernstes Bestreben sein. Das ist es, was ich gerne gelehrt wissen möchte und was ich noch nie habe lehren hören, weder auf einem Lehrstuhl noch auch in einem Buch, noch in einem Kursus der Aesthetik, noch auch in mündlicher Mitteilung. Es wäre das nur eine Berufslehre mehr in einem Zeitalter, in dem uns nahezu alle Berufslehren geboten werden, bis auf diese eine."

So Fromentin. Und ich glaube, daß die

*) Eugène Fromentin: Die alten Meister Belgien-Hollands, übersetzt von E. von Bodenhausen. Berlin, Bruno Cassirer.

Kenntnis des Gesetzmäßigen in der Malerei mit den hierauf bezüglichen Mitteln neben einem gründlichen Naturstudium und den einschlägigen Fragen der Technik viel eingehender betrieben und gelehrt werden sollte, als bisher, und daß hierin eine Lücke zu suchen ist, die bis jetzt nur durch einen selten glücklichen Zufall ausgefüllt werden kann. Ich meine es müsse, wie es in der Musik einen Kontrapunkt und eine Harmonielehre gibt, auch in der Malerei eine bestimmte Lehre über künstlerische Kontraste jeder Art und deren notwendigen harmonischen Ausgleich angestrebt werden. Mit einer daraufhin gesteigerten Empfindung wird jene auch von Whistler betonte Souveränetät der Natur gegenüber zu erlangen sein, welche die Kunst zu dem Außergewöhnlichen erhebt, das nur in Meisterwerken zum Ausdruck kommt. Umso notwendiger wird dies für ein Land sein, das im großen gegenseitigen Kampfe der Nationen sich eine führende Stellung zu erringen sucht.

In ganz anderer Weise und auf hoher künstlerischer Tradition basierend, zeigt sich, gegenüber dem deutschen, der Praeraphaelitismus in England. Mit Rossetti, dessen Vater aus Italien nach London ins Exil geht und als Danteforscher sich einen Namen macht, sehen wir in England eine anfangs sehr bekämpfte Richtung auftreten, die sich an Botticelli und seine Zeit anlehnt, und die einfache Form und Linie der Praeraphaeliten nebst einem feiner gefühlten Kolorismus wieder zur Geltung bringt. Außer Dante Gabriel Rossetti zählen Namen von künstlerisch höchstem Range hiezu, wie Burne-Jones, Watts u. a.

Wieder von England aus wird die malerische Entwicklung in Europa von dem Einflusse der holländischen und venezianischen Meister auf eine vorraphaelitische Zeit zurückgeführt und in umgekehrter Folge, gegenüber der eigentlichen Entstehung, von den selbständigen älteren holländischen Kontrasten und den Prinzipien der klassischen Venezianer auf einen einfacheren Kolorismus und die primitiveren Mittel von Form und Linie hingewiesen.

Es ist nur natürlich, daß jetzt in jenen Ländern, in welchen größere Geldmittel für ernstere monumental dekorative Kunst zur Verfügung gestellt werden, zu denen Deutschland leider nicht zählt, daß dort im Weiter-



J. A. MC NEILL WHISTLER — BILDNIS TH. CARLYLE'S



EDWARD BURNE-JONES — DIE PRINZESSIN SABRA LOSE ZIEHEND



PUVIS DE CHAVANNES — LE BOIS SACRÉ CHER AUX MUSES ET AUX ARTS

bau das große dekorative Bild allen Forderungen der Anpassung an den Raum gleichzeitig gerecht wird. Damit in Verbindung sehen wir in Frankreich mit Puvis de Chavannes, den Muther den originellen und reizvollen Schöpfer der dekorativen Malerei des 19. Jahrhunderts nennt, die lineare und formale Komposition, gleichzeitig aufgehellt durch die neuen Errungenschaften des Lichtes, bis fast auf Giotto zurückgehen. In einzelnen seiner so hochstehenden Schöpfungen können wir, wie bei den klassischen Meistern, die Gesamtkomposition auf wenige große Formen zurückführen. Das formale Element ist bei den Figuren und dem sonstigen Gegenständlichen, bei deren Details und den zwischen ihnen liegenden Formausschnitten, wieder auf eine außerordentlich vereinfachte lineare Begrenzung, in herbster Weise sogar auf die spitze Dreiecksform, wie in seinem „pauvre Pécheur", beschränkt und einheitlich durchgeführt.

Hier soll darauf hingewiesen werden, daß die Linie das erste und einfachste künstlerische Ausdrucksmittel ist. Form, Helldunkel und Farbe kommen zur reicheren Vervollkommnung hinzu. Bei einer zu üppigen Verwertung aller dem Künstler zur Verfügung stehenden Mittel tritt aber leicht ein Zeitpunkt ein, in welchem der Wunsch nach größerer Ruhe sich wieder geltend macht. Schon bei Rembrandt haben wir Aehnliches wahrgenommen. Auch heute drängt alles energisch zur Einfachheit hin, und das Gefühl für die Linie in ihrem reichen rhythmischen Wechsel wird neuerdings durch eingehende Studien gestärkt.

Die Linie hat eine zweifache Bedeutung für ein har-

monisches Ganzes. Einerseits ist sie ein sichtbares äußeres Begrenzungsmittel des Dargestellten, andererseits ein diesem zugrunde liegendes fühlbares Element, auf dem sich die einfachsten Kontraste und linearen Vermittlungen aufbauen. Wie wir gesehen haben, bildet das aus einer Horizontalen und einer Vertikalen entstandene Kreuz + meistens die Grundlage der einfachen Linearkontraste für die großen, an die Architektur sich angliedernden Darstellungen früherer Zeiten; bis mit der Ausnützung des Diagonalkreuzes × in der Vereinigung mit weiter verstärkten anderen Gegensätzen die Selbständigkeit des Bildes immer mehr zunimmt. Mit dem Studium frühchristlicher und gotischer Kunstwerke wird den horizontal-vertikalen Kontrasten neuerdings ein erhöhter Wert zufallen müssen. Hierin haben wir auch vor allem die Bedeutung der Hodlerschen Kunst, des in der letzten Zeit so sehr gepriesenen Schweizers zu suchen. Und auch für das Verständnis der formal und koloristisch so hervorragenden und vielfach mißverstandenen eigenartigen dekorativen Kompositionen Klimts wird der Sinn für die harmonische Ausnützung der Linie und ihrer einfachsten Kontraste von Nutzen sein. Bei Khnopff und Toorop, welche als Vorkämpfer mitgenannt werden müssen, werden wir Aehnliches wahrnehmen.

Am besten sehen wir vielleicht in den späteren Schöpfungen Millets gegenüber denen von Corot den Unterschied des linearen Aufbaues im Bilde. Durch diesen kennzeichnet sich auch Milletscher Einfluß. Mit Segantini und Kalckreuth können wir zwei hochbedeutsame Beispiele anführen, die in der Verbindung mit den neuen impressionistischen Errungenschaften und im formalen Aufbau auf Millet zu eigenartigem Stile gelangen.

Stil ist in erster Linie Sache der Form, und zwar ergibt die einheitliche Durchführung einer Grundform mit ihren künstlerischen Abwechslungen den Stil. Derselbe ist übrigens auch eine natürliche Folge des Impressionismus; diesem liegt ja die Empfindung für einfache große Formen zugrunde, deren einheitliche Durcharbeitung und straffere Betonung wieder zum Stile führen mußte. So schreibt Liebermann in seinem interessanten Essay



FERD. HODLER FRÜHLING



PAUL CÉZANNE LANDSCHAFT

über Degas*), Seite 23: „Manet ist vielleicht noch temperamentvoller als er (Degas), mehr Pfadfinder; keiner aber von allen modernen Malern war begabter als Degas, um auf dem von Manet urbar gemachten Wege die neue Kunst weiterzuführen zu dem Ziele einer jeden Kunst: zum Stil."

Aber es ist nicht mehr wie in früheren Zeiten ein bestimmter, der Zeit angehöriger Stil, obwohl das Gefühl der Zeit auch jetzt hierauf Einfluß nimmt. Denn im Staffeleibilde, das eine so große Rolle spielt, richtet sich Form und Farbe nicht so sehr nach gewissen vorher bestimmten Voraussetzungen und in den seltensten Fällen nach der architektonischen Umgebung. Der Stil und die Klangakkorde müssen vielmehr auf das Wesentliche zurückgeführt, dem Zwecke und Gegenstande der Bilder entsprechend gefühlt und angewendet werden. Es erfordert dies für den derzeit Schaffenden ein umfassenderes Beherrschen der künstlerischen Ausdrucksmittel und ihrer Wirkungen, deren Kenntnis damit auch für den Beurteiler immer wertvoller wird.

Wir müssen ein Weiteres festhalten, das für das Aeußere der Kunstwerke bestimmend ist. Von dem Standpunkte aus, daß das Wichtigere als Hauptsächliches im Kunstwerke betont, das andere in nebensächlichem Gegensatze gegeben werden muß, wird auch die entsprechende Durchführung im Bilde von dem darin Erstrebten abhängen. Wir werden so z. B. begreifen, daß die Neo-Impressionisten mit ihren Vorkämpfern Signac und Seurat, da sie die Zerlegung der Farben in ihre wichtigsten Kontraste und eine chromatisch harmonische Vermittlung, in Hinsicht auf Abstufung und Ausstrahlung, als Notwendiges ihrem Naturstudium und der bildlichen Verwertung des so Empfundenen unterschieben, ein Verzichten auf die zeichnerischen Details des Gegenständlichen als Forderung aufstellen. Ihre Bilder sollen, im Gegensatz etwa zu detaillierter Kleinmalerei, mit Bezug auf *Licht* und *Farbe* und deren Geheimnisse durchgeführt sein und müssen von *diesem* Standpunkte, im Gegensatz zu anderen Anschauungen, empfunden und betrachtet werden. Aehnlich ergeht es uns ja auch mit den hervorragenden Werken der klassischen Meister, die, wie wir wissen, in ihrer Ver-

*) Berlin, 1899 (Bruno und Paul Cassirer).



PAUL GAUGUIN TAHITIANER

schiedenheit ein ebenso verschiedenartiges Verständnis voraussetzen und daraufhin genossen werden müssen.

Mit den koloristischen Fragen der Erzeugung von Licht- und Leuchtkraft im Bilde gehen wichtige technisch manuelle Fragen Hand in Hand. So sehen wir bei Constable, Delacroix, Jongkind und Monet das Bestreben, gegenüber einem früheren, einfacheren glatten Farbauftrag, das Vibrieren des Tons durch Anwenden vielfacher lebendiger Farbflecke und Pinselstriche zu erzeugen. Schließlich wird mit dem Pointillismus hierfür eine ganz systematische Ausdrucksweise gefunden. Aber nicht die nebeneinandergesetzten Punkte, sondern das Zerlegen der Farben in ihre kleinsten Teile ist hier für die Tonerzeugung das Wesentliche, und die dazwischen liegenden hellen Punkte des unberührten Malgrundes sollen durch Ueberstrahlen des Lichtes, das von den hellen Flecken ausgeht, die Helligkeit wie die simultane Kontrastwirkung und damit die Harmonie erhöhen.

Auch in Deutschland finden wir zur Erzeugung besonderer Leuchtkraft und Farbstärke verschiedene Arten von Technik, meist farbige Untermalungen angewendet, und hiefür sollen die beiden Namen H. Zügel und L. Herterich besonders genannt sein, die in ihren künstlerisch so bedeutenden Werken gleichzeitig durch die Glut ihrer Farben schulbildend wirken.

Mit der Wiedergabe eines Stückes Natur, in Bezug auf die Valeurs, das ist die Abwägung der Helldunkel-Werte, wie auch vom Standpunkte der Lokal- und Beleuchtungsfarbe und der Reflexwirkungen, wird von vielen Seiten hauptsächlich die starke Farbe bevorzugt. Andere sind dagegen über die wichtige und notwendige Uebergangszeit des reinen Naturalismus, darauf weiterbauend, wieder zu einer stärkeren einheitlichen Ausnützung und harmonischeren Verwertung künstlerischer Mittel, auch im Studium der Natur, gekommen. Ein verfeinerter Kolorismus, namentlich mit Whistler und den Schotten öffentlich einsetzend, erhebt jetzt die Harmonie über die reine Richtigkeit. Aber auch deutscherseits, besonders von München aus, das eine längere künstlerische Tradition aufweist, sehen wir fortgesetzt koloristische Probleme in Vereinigung mit einer mehr oder weniger strengen Form erstrebt und vorgeführt. Stuck, der Meister der Form und der Verteilung, Albert von Keller, Freiherr von Habermann, Ludwig Herterich, Dürr, Reiniger und viele andere Namen wären hier aufzuzählen, nebst einer kleinen Gruppe von Malern, die als Dachauer bezeichnet werden.

Dachau war mit seiner malerisch so reichhaltigen Umgebung, seinem Moos, den vielen stehenden und fließenden Gewässern, schon lange ein wohlbekannter Studienplatz. Die namhaftesten Künstler waren vorübergehend

oder für längere Zeit hier. Vertreter aller Richtungen haben da gearbeitet. Mit Schleich, Leibl, von Uhde, Zügel müßten bei eingehender Schilderung eine Menge klingender Namen genannt werden. Fast alle neuen Wandlungen in der deutschen Kunst seit den siebziger Jahren ziehen über Dachau und festigen sich hier. Insbesondere hebt die Zeit des Pleinair und der Impression Dachaus Bedeutung. Es muß darum fast merkwürdig erscheinen, daß man in der letzten Zeit vorzugsweise eine bestimmte Gruppe von Malern als Dachauer nennt. Das mag wie bei den Worpswedern als Sammelname Erleichterung bieten, und auch darum gerechtfertigt sein, weil das von dieser Vereinigung Erstrebte, Richtunggebende in Dachauer Boden wurzelt und sich daraus entwickelt hat. Der eigentliche Begründer dieser Richtung ist Ludwig Dill, der in genialer Weise in der Natur jene harmonischen Klänge, die seine Werke auszeichnen, fühlt, sucht und findet und sie mit der vereinfachten, gegenständlichen Form in seinen Bildern festhält.

Nahestehende Farben begünstigen jene gegenseitige Beeinflussung, welche Chevreul die simultanen Kontraste nennt. Bezold schreibt in seiner Farbenlehre, Seite 185: „*Wenig gesättigte, d. i. blasse, gebrochene und dunklere Farben zeigen lebhaftere Kontrasterscheinungen als satte Farben* . . . Ein Maler, der mit zu gesättigten Tönen, mit ganzen Farben arbeitet, beraubt sich des wirksamsten Hilfsmittels zur Erzeugung der Illusion, des simultanen Kontrastes. Solche Gemälde machen trotz des Aufwandes an Farbe niemals den Eindruck des Farbenreichtums, sondern sie erscheinen zwar bunt, aber arm und hart."

Ein etwas getonter grauer Fleck, der auf dunklem Hintergrund hell erscheint, wird, gegen einen hellen Grund gestellt, dunkel wirken. Aehnlich entsteht auch eine durch Gegenseitigkeit hervorgerufene sichtbare Veränderung bei verschiedenartig nebeneinander gestellten Farben. „Der Erfolg einer solchen Nebeneinanderstellung ist meistenteils der, daß jeder Teil des Gesichtsfeldes neben einem helleren dunkler, neben einem dunkleren heller aussieht und seine Farbe, neben einer anderen Farbe gesehen, sich mehr oder weniger der Komplementärfarbe der letzteren annähert." *) Daraus erhellt auch, daß komplementäre Farben, die nebeneinander stehen, sich gegenseitig steigern werden.

Durch derartige Beeinflussungen und Kontraste „*kann man* (Bezold S. 200) *Farben ergänzen, wo keine vorhanden sind, d. h. auf neu-*



PIERRE BONNARD — UNE APRÈS-MIDI BOURGEOISE

*) H. v. Helmholtz, Handbuch der physiologischen Optik, S. 538. Hamburg u. Leipzig, Verlag von Leopold Voss.



HANS VON MARÉES
DIE LEBENSALTER



ARNOLD BÖCKLIN — GEFILDE DER SELIGEN

tralem Felde, man kann Farben in ihrem Tone verändern und endlich noch ihre Helligkeit und ihre Sättigung erhöhen oder herabdrücken."

Mit der Verwertung und Ausnützung der angegebenen Kontrasterscheinungen entstehen, namentlich bei näherstehenden Tönungen, bezaubernde Farbenkombinationen, die uns das Gewöhnliche und Materielle der Pigmentfarben fast vergessen lassen. So ergibt sich jene in der letzten Zeit öfters genannte *immaterielle* Malerei, wie wir sie bei den Orientalen, namentlich den Japanern, bei den feinsten Koloristen unter den klassischen Meistern, ebenso aber auch in bewunderungswürdigen Leistungen neuerer Zeit anzustaunen vermögen.

So verschieden auch alle diese Meisterwerke in ihrem teils helleren, teils dunkleren Kolorit sind, bei allen empfinden wir eine komplementäre Ergänzung der Farben, mit simultaner Kontrastwirkung vereinigt, sei dies bewußt, zufällig, oder durch einen glücklichen Einfluß irgend welcher im Laufe der Zeit entstandener Veränderungen hervorgebracht. Unter komplementärer Ergänzung verstehen wir aber die Ergänzung der Farben zum Licht, d. h. die entsprechend zusammengestellten Farben würden als Spektralfarben in ihrer Vereinigung mehr oder weniger Licht ergeben. Licht jedoch ist farblos. Bei verfeinertem Kolorismus werden sich demnach stets die im Bilde verwendeten Farben im Auge des Beschauers, da sie sich theoretisch zu Licht ergänzen sollen, zu etwas Farblosem zu vereinigen haben, neutralisieren müssen. Auch hier ergibt sich in der äußeren Erscheinung ein wichtiger Gegensatz zur materiellen Malerei, die mit Farbe wieder Farbe, oft bis zu brutaler Kraft gesteigert, erzeugen will.

Die Verwertung besonders kräftiger Mittel ist wohl hauptsächlich auch auf unsere großen Ausstellungen zurückzuführen, in welchen in der Regel nur die in die Augen fallenden Bilder beachtet werden. Für bescheidenere Wohnräume dagegen, in welchen wir uns ständig aufhalten, wird eine zu aufdringliche Verwertung künstlerischer Mittel im Bilde leicht störend wirken. In manchen, namentlich kleineren Ausstellungen sehen wir darum auch das Augenmerk auf das Bild im Verhältnis zum Raum gerichtet. Vor allem sucht man dort auf eine harmonische Zusammenstellung hinzuwirken. So namentlich in den glänzenden Ausstellungen der Wiener Sezes-

sion, wo dies, meist unterstützt durch eine besonders interessante Raumanordnung, in ebenso künstlerischer wie mustergültiger Weise zur Geltung gebracht wird.

Trotz aller dieser Bestrebungen und Vorführungen steht Angebot und Absatz von Kunstwerken im ungünstigsten Verhältnisse. Entwicklung und Produktion wirklicher Kunst müssen aber gehemmt sein, wenn hauptsächlich nur das Privatkapital der Ausübenden hierzu in Anspruch genommen wird. Diese Umstände lassen es begreiflich erscheinen, daß in den letzteren Jahren die begabten jüngeren Künstler sich immer mehr der Illustration, den reproduzierenden Künsten, dem Kunstgewerbe zuwenden. So gehen leider vorzügliche Kräfte für das kompliziertestе, in seinen Meisterleistungen vielleicht edelste aller Kunstwerke, das Bild, verloren. Für jenes in seiner künstlerischen Vollendung organische und harmonische Ganze, das die einfachste wie auch phantasiereichste gegenständliche Darstellung in sich schließt; in welchem ferner ein Gemeinschaftliches von Linie und Form, der Verteilung von hell und dunkel, samt den Geheimnissen der Farbe, in ihren vielfachen harmonischen Kombinationen zueinander, zur Bildfläche, zu deren Begrenzung und zur Umgebung, in steter sich gegenseitig hebender Beeinflussung, die höchste menschliche Empfindung und eine unendliche Arbeitstätigkeit und Kraft erfordert; und das wieder nur im ernstesten Studium der Natur gedeiht, die in ihrer Reichhaltigkeit alles gibt, was mit Eifer und fast religiösem Streben in ihr gesucht und empfunden wird.

Allerdings können wir mit Stolz auch auf unsere jüngeren deutschen Illustratoren hinweisen. Namentlich der „Simplicissimus" und die „Jugend" werden nicht nur bei uns künstlerisch hochgestellt, sondern auch vom Auslande im internationalen Wettkampfe zum vorhandenen Besten gerechnet. Unter dem Sammelnamen „Scholle" als Gruppe sehen wir auch die gährende Kraft der „Jugend"-Zeichner in den jährlichen Ausstellungen mit meist großen dekorativen Arbeiten die Aufmerksamkeit besonders auf sich lenken.

In Frankreich wird ins landschaftliche Staffeleibild der Stil mit Betonung eigenartiger Formen, wie ich glaube, durch Cézanne, den Freund Zolas, erst ziemlich spät wieder eingeführt. Neben allen neuen Errungenschaften, auch jenen der Technik, zeigt sich in der Folge mit P. Gauguin, dessen Leben in Haiti einen traurigen Abschluß findet, wieder orientalischer Einfluß auf vereinfachter linealer und formaler Grundlage. Die jüngst bekannten französischen Namen, von denen Denis, Vuillard, Valloton, Bonnard, Van Gogh genannt seien, übernehmen und bauen auf der gewonnenen Grundlage in ihren ebenso verschiedenen wie eigenartigen Bildern weiter.

Aber noch einer kleinen Zahl ganz hochstehender deutscher Maler muß besonders Erwähnung geschehen, denn sie haben in einer Zeit, wo das gesamte künstlerische Niveau in Deutschland auf verhältnismäßig niederer Stufe und fast ganz im Banne des Gegenständlichen stand, mit wahrhaft ernstem Streben, bei Verwertung und Feststellung vergessener großer Gesetze, im anfänglichen Verzichte auf jede öffentliche Wertschätzung, unentwegt festgehalten an dem einmal richtig Erkannten. Jetzt, bei einigen verhältnismäßig spät, und nachdem viel ätzender Spott sich über sie ergossen, haben ihre Namen gol-



FRANZ STUCK KREUZIGUNG

denen Klang: Marées, Böcklin, und fast zu gleicher Zeit Lenbach, Feuerbach, Leibl und Hans Thoma.

Wenn wir die ganze Entwicklung nochmals überblicken, so sehen wir, daß Kunst im edelsten Sinne durch bewußt empfundene Verwertung großer natürlicher und künstlerischer Gesetze, unterstützt von eingehendstem Naturstudium, geschaffen wird, und daß, im ständigen Weiterbau mit Neuentdecktem und Wiedergefundenem, das Aeußere der Bilder, den Kenntnissen und Sitten der Zeit entsprechend, einem ständigen Wechsel unterliegt.

Ferner erkennen wir, daß das Verständnis für moderne Kunst und ihre Entwicklung mit dem Verständnis der bedeutendsten klassischen Meister und deren künstlerischer Entwicklung in einem bestimmten Zusammenhange steht.

Und endlich müssen wir uns sagen, daß große Kunstepochen nur durch ein Vereinigtes hervorgerufen werden können: Durch das ernsteste künstlerische Streben von seiten der Schaffenden und durch ein gleiches verfeinertes Verständnis der Kunstsinnigen, die dieses künstlerische Streben unterstützen und fördern.

Soll also die deutsche Nation in ihrer künstlerischen Entwicklung nicht zurückbleiben, so ist mit der höchsten Bewunderung für jede Art klassischer Kunst die eingehendste Entwicklungsförderung der Kunst unserer Zeiten von allen Seiten anzustreben. Denn nur dann wird es möglich sein, daß Deutschland im Sinne nationaler Kunst im allgemeinen Kampfe der Nationen in Zukunft künstlerisch siegend bestehen kann.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

WIEN. *Ausstellung der Wiener Sezession.* Diese Ausstellung trägt den Charakter einer rein malerischen Darbietung. Nur das Bild als Selbstzweck, das Staffeleibild pur et simple, herrscht mit einer einzigen Ausnahme rein und ungestört. Dadurch, daß Einzelwerke vermieden sind und jedem der ausstellenden Künstler eine vielfache Aussprache ermöglicht wurde, ist die Gruppierung der Werke in sehr übersichtlicher Weise angeordnet. Der Franzose JACQUES EMILE BLANCHE, der Spanier CAMERAS ANGLADA und der Belgier CONSTANT MONTALDE beherrschen jeder für sich einen Saal. Im großen Mittelraum hängen Kollektionen von BESNARD, LUCIEN SIMON, GASTON LA TOUCHE, CHRISTIAN LANDENBERGER und WILHELM TRÜBNER. Die meisten dieser Individualitäten sind den Lesern dieses Blattes durch Wort und Bild so wohl bekannt, daß eine nähere Charakterisierung ihrer Leistungen wohl überflüssig ist. Nur zwei Erscheinungen dürften eine Ausnahme bilden. Das ist vorerst CONSTANT MONTALDE, ein Brüsseler Maler, der ganz merkwürdige Affinitäten mit dem Parallelismus von HODLER zeigt und auch dekorative Farben- und Stilvisionen bringt, welche an KLIMT und die Wiener Schule streifen. Sein dekoratives Wandgemälde »Vers l'ideal« ist wirklich groß gedacht. Eine Barke verläßt die grünrote Bucht, welche von blauenden Bergen umsäumt ist. Schlanke, ernste Genien, zwei zu zwei gepaart, lenken das Schiff hinaus, dem Ideale zu. Drei Genien der Kunst stehen sinnend am Ufer, ein vierter löst mit unendlich naiv lieblicher Gebärde den Strick, welcher das Boot noch festhält. Nebst diesem Gemälde bringt Montalde eine große Reihe von Problemen der Bewegung und der Koloristik. Rückblicke auf die Antike, Linienrhythmen, die Maeterlinckschen Geisteszug aufweisen, und dekorative Versuche, die, wie gesagt, mit den Wiener Stilbestrebungen leise zusammenklingen. Eine edle Unruhe ist in dem Künstler, welche hoffentlich einmal in harmonische Ruhe ausklingen wird. Die zweite Erscheinung D'ANGLADA ist eine Ueberraschung, eine verwirrende Persönlichkeit. Ein Wirbelwind von Farbe, Flecke und Flecke. Das stöhnt und schreit auf und flüstert und verhaucht. Da ist Satanismus und Dyonismus und modernster Nervenschauer durch die Palette ausgedrückt. Ein Stück GOYA lebt in diesen »Zigeunerinnen«, im »Hahnen-Markt«, in der »Morphinistin«. Aber ein Goya, getaucht in die tobenden Wellen eines farbentrunkenen Temperamentes, welches das Leben als Feerie erlebt. Die folgende Ausstellung wird *nur* Werke der Bildhauerkunst umfassen. B. Z.

BERLIN. Im *Künstlerhause* bemühen sich die *Vereinigten Berliner Klubs* ein Bild von der künstlerischen Regsamkeit in der Reichshauptstadt zu geben. Im allgemeinen sieht die Sache nicht übel aus, im besonderen vermißt man jedoch führende Erscheinungen und frappante Leistungen, wofür ein munteres Durcheinander doch nur einen mangelhaften Ersatz zu bieten vermag. Man hat ARTHUR KAMPF's »Loge« noch nicht in Berlin gesehen, sonst würde man in dem Volkssänger, der die Hände zwischen den Knien, die Mandoline unter dem Arm, während einer »Spielpause« wartend im Künstlerzimmer sitzt, den Herrn aus jener »Loge« wohl wiedererkennen. Das Bild ist nicht ohne Verdienste. Allerdings spürt man trotz des pfiffig lustigen Ausdrucks im Gesicht des mageren langhaarigen Musikanten noch etwas das Modell; aber nach der farbigen Seite — der Mann sitzt vor einer dunkelgrünen Portière und das Licht kommt gedämpft aus dem Nebenzimmer — ist es erfreulich geschmackvoll, freilich ohne daß ein eigentlich malerisches Problem gelöst wird. Vorzüglich wirkt ein kleines Bild von OTTO H. ENGEL, zwei miteinander sprechende junge friesische Frauen auf einer Bank »Im Schatten der Laube«. So liebenswürdig und diskret gemalt, wie man dergleichen nur wünschen kann, und jedenfalls künstlerisch viel wertvoller als ein »Gang durch die Felder« dreier lebensgroßer Friesinnen, mit dem Engel gleichzeitig aufwartet. Anzuerkennen wäre noch eine »Strandscene« des Künstlers mit Kindern, die in der Dünung waten. Eine Reminiszenz an Liebermann. Sodann fällt MAX FABIAN sehr angenehm mit einer »Porträtstudie in Schwarz und Rosa« auf, die als malerische Leistung turmhoch über den Arbeiten steht, die er kürzlich bei Schulte zeigte. Vor einer gemusterten, rosafarbenen Tapete sitzt in einem Sessel eine junge blonde Dame in einer schwarzen Bluse mit grauen Tupfen. Ein Porträt, das durch Geschmack und Charme und stellenweise sogar glänzende Pinselführung wirkt.

PHILIPP FRANCK's urgesunde, farbige und selbständige Malerei kommt in einer »jungen Mutter« zur schönsten Geltung, die in einem braunrot tapezierten Zimmer vor einem großen Mahagonischrank sitzt, die blaugestreifte weiße Bluse geöffnet hat und ihrem im Steckkissen gebetteten Kinde die Brust reicht. Bei einem zweiten Bilde »Die Abrechnung« — die gleiche junge Frau mit ihrer Köchin — stören Härten der Zeichnung und Farben. Zu den sympathischen Leistungen in dieser Ausstellung gehören eine »Winter«- und eine »Vorfrühlings-Studie« von HANS KLOHSS, die, auf wenige ruhige Farben gestellt, bei aller innigen Naturempfindung den Vorzug des schönen Tons besitzen, ferner einige mit feinem Gefühl für malerische Reize von AUGUST V. BRANDIS gemalte Interieurs, ein in der Stimmung sehr echter und ersichtlich mit innerster Anteilnahme in seinem Farbenreichtum geschilderter »Frühling in Toskana« von CARL LANGHAMMER. Auch MAX UTH's von der untergehenden Sonne angestrahltes Badehäuschen an einem weiten, in den kalten Tönen des Abends schimmernden »See« und OSKAR FRENZEL's »Drohendes Wetter« über Feldern mit schweren Bracht-Wolken passieren noch. Wenig Freude aber bereitet HANS HERRMANM mit einer farbenreichen »Kaiserregatta in Grünau« und einem »Juninachmittag am Potsdamer Platz« den Verehrern seiner Kunst. Er erschöpft sich in diesen Bildern vollkommen im Gegenständlichen; die Farbendisposition wirkt unüberlegt, und von Naturempfindung spürt man kaum einen Hauch. Noch auffälliger ist der Verlust an Qualitäten in den neuesten Arbeiten SKARBINA's. Und auch ERICH ELTZE, von dem Gutes zu erwarten man gewöhnt ist, enttäuscht mit einem »Mädchen am Fenster« sehr heftig. FRANZ STASSEN gerät, wie seine Bilder »Im Paradiese« und die »Lebensalter« beweisen, mit seinem hochgemuten Denken immer tiefer in eine greuliche Bilderbogen- oder Oblatenmalerei, während WERNER ZEHME und BERTHOLD GENZMER weiter und nicht erfolglos bemüht sind, Anschauung und Malerei an dem Vorbilde Liebermanns zu stärken. Die übrigen Aussteller: JULIE WOLF-THORN, KARL WENDEL, NORMANN, POSSIN, HENDRICH, KRAUSE, MEYN, MENG-TRIMMIS und SCHMIDT-MICHELSEN betätigen sich in bekannter Weise. MARTIN SCHAUSS erweckt mit einem kleinen, in Wachs modellierten weiblichen Akt »Ein Traum« angenehme Erwartungen. Eine anschließende Vorführung der »*Freien Vereinigung der Graphiker*« hat ihren Hauptanziehungspunkt in den meisterhaften Radierungen und Holzschnitten ALBERT KRÜGER's nach alten Bildern. Hier ist die nachbildende, zugleich aber auch wieder um- und neuschaffende Kunst auf ihrer glänzendsten Höhe. Schöne Blätter sieht man auch von G. JAHN und HANS MEYER, interessante Leistungen von O. H. ENGEL, KAPPSTEIN und FELDMANN. F. KALLMORGEN zeigt sich in seinen neuesten Radierungen von Whistler inspiriert. Dessen »art of ommission« kann freilich nicht leicht schlimmer mißverstanden werden. Es gelingt augenscheinlich nur den großen Künstlern, durch das, was sie verschweigen, groß zu erscheinen.

HANS ROSENHAGEN

KÖLN. Die von der Firma Heberle ausgeführte Versteigerung der *Kollektion Bourgeois* (vgl. H. 2 ds. Jhgs.) wurde, wie erwartet, zu einem der interessantesten Ereignisse im Kölner Kunstleben. Das Gesamtergebnis der zur Auktion gelangten Kunstsachen und Antiquitäten betrug 1036970 M., das der Gemälde 710658 M.; wenn man das übliche Aufgeld zuzählt, so ergibt sich die Gesamtsumme von fast zwei Millionen. Dieser Erlös ist der höchste, den nicht nur die Versteigerungen der Firma Heberle, sondern überhaupt bis jetzt eine Kunstauktion auf deutschem Markt erreicht hat. Für die objets d'art jeglicher Gattung wurden, wie gewöhnlich, zum Teil ganz verwunderliche Preise gezahlt: vielfach ja für wirkliche Kunstwerke, vielfach aber auch für »Raritätchen«. Die für die Gemälde erzielten Preise dagegen blieben in mancher Hinsicht wohl hinter den Erwartungen zurück. Die stärkste Kauflust konzentrierte sich auf die holländische Schule, und deren Bilder gingen zum großen Teil nach Amerika. Im übrigen war das Angebot stark auch von Paris her, und galt namentlich den Italienern. Eine venezianische Vedute des GUARDI ist bis nach Kairo verschleppt worden. Die höchsten Preise erzielten: das interessante große Altargemälde DALMAN's (60500 M.); die Flußlandschaft mit der »Flucht nach Aegypten«, bezeichnetes Werk des A. VAN DE VELDE (20700 M.); das Doppelbildnis von VELAZQUEZ (25500 M.); die beiden weiblichen Bildnisse von SEB. DEL PIOMBO (35500 bezw. 33500 M.); die »Hochzeit im Dorfe« von WATTEAU (100000 M.). — Bei den Gemälden neuerer Zeit seien folgende Preise verzeichnet: Die »Stadt am Meer« A. ACHENBACH's (von 1875) hat's noch auf fast 10000 M. bringen können. Die »Zugochsen« von ROSA BONHEUR erzielten 22500 M.; auch die beiden anderen Bilder dieser Künstlerin wurden hoch bezahlt (6—10000 M.); das weibliche Bildnis von LEIBL mit 9000, UHDE's »Anbetung« mit 4500 M.; die reizenden, freilich ungleichwertigen Zeichnungen B. VAUTIER's mit 10—200 M. In Köln — eigentlich hätte ja doch die Stadt die ganze Sammlung in Bausch und Bogen zu einem angemessenen Preise kaufen und so der Oeffentlichkeit erhalten müssen! — sind die nachstehenden Stücke verblieben. Im Kunsthandel die beiden Porträts von SEBASTIANO, die Grablegung von BOTTICELLI und das oben erwähnte Bild WATTEAU's. Ein Privater kaufte ein Bild »Maria mit dem Kinde« des Brügger Meisters der Ursulalegende, sowie die ungemein liebliche Madonna GHIRLANDAJO's. Das Kunstgewerbemuseum hat eine Reihe wertvoller Stücke kirchlicher und Handwerkskunst erworben; das Wallraf-Richartz-Museum die »Madonna das Kind anbetend«, eine polychromierte Gruppe aus Lindenholz, oberitalienische Arbeit des 16. Jahrhunderts.

FREIBURG. Vom 15. Oktober bis zum 15. November war in den Räumen des Kunstvereins eine Ausstellung, an welcher sich ca. 20 Künstler beteiligt hatten, die ihren Wohnsitz im Breisgau oder im Schwarzwald haben. Die Veranlassung zu dieser Ausstellung hatte die Absicht des Münsterbauvereins gegeben, eine beträchtliche Summe zu Ankäufen von Werken einheimischer Künstler zu verwenden. Bekanntlich waren auf der Jubiläumsausstellung in Karlsruhe seinerzeit ebenfalls vom Münsterbauverein bedeutende Ankäufe gemacht worden. Alle diese Kunstwerke werden der Stadt zur Verfügung gestellt, welche sie dann in ihre Gemäldehalle aufnehmen kann. Da fast nur Gegenstände aus der Heimat gewählt worden waren, hatte die Ausstellung ein ganz besonderes Gepräge erhalten. Die besten Werke, welche angekauft wurden, sind: H. DISCHLER »Winter in St. Märgen«; W. HALLER »Verklungenes Lied«; L. ZORN »Trübes Wetter im Schwarzwald«; FRITZ REISS »Ein Geheimnis«; K. SPITZ »Sturm auf der Höhe«; Prof. KARL HEFFNER »An der Dreisam«; KARL SCHUSTER »Die St. Oswaldkapelle im Höllental«; sämtlich in Freiburg wohnende Künstler. Außerdem nennen wir noch von den beiden in Gutach wohnenden Malern Prof. HASEMANN, »Schwarz-

wald«, und KURT LIEBICH, »Bei den Bienen«. Auch die Porträtstatuette von MEINECKE in Freiburg wäre zu erwähnen.

MÜNCHEN. Vom bayerischen Staate wurden noch folgende Oelgemälde aus der Glaspalastausstellung erworben: EDMUND KANOLDT † »Villa Conti in Frascati«; GABRIEL SCHACHINGER »Blumenstilleben«; LUDWIG WILLROIDER »An der Günz«; LEO PUTZ »Picknick«; ferner aus der Künstlerbundausstellung noch die Plastiken: FRITZ CHRIST »Verführung«, Bronze; AUGUST GAUL (Berlin) »Strauß«, Bronze; Professor FRANZ STUCK »Athlet«, »Amazone«, »Kentaur«, Bronzen; GEORG WRBA »Weibliche Marmorbüste«. Eine Gesamtausstellung der Staatsankäufe, 38 Kunstwerke, findet gegenwärtig im Kunstverein statt.

BERLIN. *Von den großen Kunstausstellungen.* Die Ausstellungskommission für die diesjährige Große Berliner Kunstausstellung hat sowohl einen großen idealen, als auch einen nicht unerheblichen materiellen Vorteil erzielt. Man schätzt den Ueberschuß auf nahezu 100000 M., von welchem Betrage nach Ueberweisung bestimmter Quoten an die Künstlerunterstützungsvereine in Düsseldorf und Berlin der Rest zur Hälfte dem »Verein Berliner Künstler«, zur anderen Hälfte der Genossenschaft der Mitglieder der Akademie der Künste zufällt, letzterer jedoch mit der Einschränkung, daß aus ihm Kunstwerke der nächstjährigen Ausstellung zur Verwendung für den Staat angekauft werden. Auf der diesjährigen Ausstellung wurden für 26000 M. Ankäufe vollzogen. Die angekauften Kunstwerke werden wohl meist in öffentlichen Sammlungen der preußischen Provinzen Aufnahme finden. — Der geschäftsleitenden Kommission für die nächstjährige Ausstellung gehören an: a) Seitens der Akademie der Künste die Maler: Professoren KALLMORGEN, KIESEL, FRENZEL; die Bildhauer: Professoren SCHAPER und MANZEL, sowie der Kupferstecher: Professor KRÜGER als Mitglieder, während als Ersatzmänner die Maler Professoren VOGEL, SKARBINA, Bildhauer JANENSCH und Geheimer Baurat K. VON GROSSHEIM bestimmt wurden; b) Seitens des »Vereins Berliner Künstler« die Maler: Professor E. KOERNER, H. KOBERSTEIN, C. LANGHAMMER, die Bildhauer Professor DR. F. HARTZER und F. HEINEMANN, endlich der Architekt G. ROENSCH, als Mitglieder die Maler HAUSMANN, HOFFMANN FALLERSLEBEN, Bildhauer H. GÜNTHER-Gera und Kupferstecher, Professor HANS MEYER. Ihnen sind bestimmungsgemäß drei Düsseldorfer Künstler hinzugetreten. — Dem Vernehmen nach werden im Landesausstellungsgebäude auch in diesem Jahre weitere Umbauten zur Ausführung kommen.

MÜNCHEN. Dem Vernehmen nach plant die hiesige Künstlergenossenschaft von 1905 ab eine ständige Ausstellung in Berlin, zu deren Leitung der langjährige Geschäftsführer der großen Berliner Kunstausstellung, Herr FRITZ VON BAYER, ausersehen sein soll, der aus seiner jetzigen Stellung im Jahre 1905 scheidet.

MÜNCHEN. Der Kunstsalon Krause veranstaltet gegenwärtig eine Kollektivausstellung der Werke von NIKOLAUS GYSIS †, von denen ein großer Teil bisher noch nicht öffentlich vorgeführt worden ist.

ZÜRICH. SEGANTINI's »Auf dem Balkon« wurde von der Gottfried Keller-Stiftung erworben. Das Gemälde befand sich dies Jahr auf der Düsseldorfer Ausstellung.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

BERLIN. Dem Schöpfer des Jung-Goethe-Denkmals in Straßburg, Bildhauer ERNST WÄGENER hierselbst, ist in Anerkennung seiner hervorragenden künstlerischen Tätigkeit der Titel eines Professors verliehen worden. E.

MARBURG. Gelegentlich des Festaktes, der zur Feier des 400. Geburtstages Landgraf Philipps des Großmütigen in der Aula der Universität am 13. November stattfand, wurden zu Ehrendoktoren der philosophischen Fakultät folgende Künstler ernannt: die Professoren FRIEDRICH VON THIERSCH (München), ADOLF HILDEBRAND (München), beide geborene Marburger, KARL BANTZER (Dresden), geboren in Ziegenhain in Hessen und PETER JANSSEN (Düsseldorf), der Schöpfer der Wandgemälde in der Universitätsaula.

GESTORBEN. Der Wiener Landschafter RUDOLF RIBARZ ist kürzlich, 56 Jahre alt, verstorben, nachdem er vor einiger Zeit, als er eben noch ein großes Bild vollendet hatte, dem Irrsinn verfallen war.

VERMISCHTES

BERLIN. Ein *»Künstlerverband deutscher Bildhauer«* wurde hier begründet. Von allen Kunststädten waren Vertreter entsandt ohne Unterschied der künstlerischen Richtungen, von Breslau, Dresden, Düsseldorf und Frankfurt a. M., Hamburg I, Hannover, München I und II und Wien. — Der Verband wurde auf ein Referat des Herrn Professor von Uechtritz hin gegründet und es wurden in der Gründungsversammlung die leitenden Grundsätze für den Verband festgestellt, wie sie in der Annahme folgender Anträge sich aussprechen, die wir hier, das Wesentliche kurz zusammenfassend, folgen lassen. »Der Delegiertentag erachtet die von der Vereinigung des Vereins Berliner Künstler und der Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft aufgestellten Grundsätze für Werke der Bildhauerkunst für eine geeignete Grundlage zur Beseitigung der bei den Konkurrenzen bestehenden Uebelstände. Er spricht die Erwartung aus, daß die deutschen Bildhauer für allseitige Anerkennung dieser Grundsätze wirken, und daß sie an Konkurrenzen, die diesen nicht Rechnung tragen, weder als Preisrichter noch als Preisbewerber sich beteiligen.« »Plastik soll nur von Bildhauern beurteilt und aufgestellt werden. Juroren sind von Bildhauern vorzuschlagen oder zu wählen.« Professor Herter referierte über privates, gerichtliches und künstlerisches Sachverständigenwesen und wünschte, die Bildhauer möchten sich als Sachverständige mehr zur Geltung bringen. Dem Urheberrecht an Werken der bildenden Künste wurde Anerkennung gezollt, der Mangel einer Behandlung des Verlagsrechtes innerhalb desselben jedoch beklagt. Gegen die Einführung des Rechtes am eigenen Bilde in der bildenden Kunst wurden Bedenken erhoben, übereinstimmend mit einer Eingabe der Berliner, Dresdener und Düsseldorfer Vereinigung an das Reichsmarineamt. Zum Schluß sprach Bildhauer Frische noch eingehend über das interessante Kapitel des unlauteren Wettbewerbs, insbesondere über den Abschnitt »Friedhof-Skulpturen«. Zum Publikationsorgan des Verbandes wurde der »Berliner Kunstherold« bestellt.

Redaktionsschluß: 17. November 1904 Ausgabe: 1. Dezember 1904
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München

Arnold Böcklin pinx. Mezzotinto Bruckmann

Venus Anadyomene





ARNOLD BÖCKLIN KNABENBILDNIS

BÖCKLINS KINDERGESTALTEN

• ARNOLD BÖCKLIN •
VENUS ANADYOMENE





ARNOLD BÖCKLIN KNABENBILDNIS

BÖCKLINS KINDERGESTALTEN

Von Johannes Manskopf

Wer sich an der Hand des bekannten großen Böcklinwerks*) einen Gesamtüberblick über die Schöpfungen des Meisters zu verschaffen sucht, muß immer wieder staunen über den universellen Reichtum dieser Künstlerseele. Zu einer wunderbar reichen Symphonie klingen seine Bilder zusammen. Von dem zarten Arioso der „jungen Hirtin“ zum wilden Furioso des „Kentaurenkampfs“, vom jubelnden Allegro der Frühlingsbilder zum leisen Adagio der „Herbstgedanken“ und zum schwermütigen Largo der „Villa am Meer“, vom ausgelassenen Scherzo der Nixenbilder zum Mästoso der „Toteninsel“ — welch verschwenderische Fülle von Klängen und Stimmungen in endlosen Variationen und Uebergängen!

*) Arnold Böcklin, eine Auswahl der hervorragendsten Werke des Meisters in Photogravüre, nebst einer Biographie von H. A. Schmid. 4 Bände in Großfolioformat je 100 M. (München, Photographische Union)

Auf eine Melodie wollen wir heute hören, die aus der vielstimmigen Musik seiner Werke nicht eben häufig, aber immer besonders frisch und klar heraustönt, bald zart und leise, bald ausgelassen jubelnd, das ist das Lied von der Kindheit. Wer erst einmal an dieser oder jener seiner Kindergestalten seine Freude gehabt hat, der wird weiter suchen, und bald aus diesem, bald aus jenem Bilde werden ihn träumerische oder lustig blitzende Kinderaugen anschauen, bis er die ganze kleine Schar um sich gesammelt hat, die ihrem Schöpfer stets eine der ersten Stellen unter den Kindermalern aller Zeiten sichern werden.

Neuere Veröffentlichungen über Böcklin, besonders die Schrift von Frey, haben uns immer tiefere Blicke in das Seelenleben des Künstlers tun lassen, und so ist uns auch klar geworden, was ihn zu den Kindern hinziehen und ihn befähigen mußte, in seinen Kinderdarstellungen eine so wahre Psychologie des Kindes zu geben. Einen Hauptreiz seines

Wesens bildet die Vereinigung von gesunder trotziger Kraft und zartester Empfindung, dieselbe Mischung, die uns auch bei andern führenden Geistern unseres Volks so anzieht, wir brauchen nur an Luther zu erinnern. In der knorrigen, sich nach außen oft so herb und derb abschließenden Hülle barg sich eine herzliche Güte, eine kindliche Wärme, die sich den Näherstehenden so liebenswürdig offenbarte. So mußte er ja auch ein Kinderfreund sein. „Eigentlich fühlte er sich nur zu Kindern, warmblütigen Menschen und Künstlern hingezogen.“ Er war eine einfache Natur. Alles im äußerlichen Sinne Vornehme stieß ihn ab, weshalb ihm auch Künstler wie van Dyck und Feuerbach nicht sympathisch waren. Er mußte ferner ein Kinderfreund sein, weil er selbst mit dem verträumten Blicke eines Kindes in die Welt hineinsah. Eine nüchterne, wissenschaftliche Naturerkenntnis lag ihm fern, trotz seiner Vorliebe für gewisse technische Probleme. Frey sagt von ihm, daß er sich in seiner naturwissenschaftlichen Weltanschauung nie weit vom Standpunkte des alten Lukrez entfernt habe. Er wollte sich u. a. nicht ausreden lassen, daß die Sonne von guten, freundlichen Genien bewohnt sei. Das Märchenhafte, Phantastische war das Reich, in dem er sich heimisch fühlte. Seine fabelhaften Geschöpfe haben eine solche Glaubwürdigkeit, daß man sich sagt, so und nicht anders müßten sie aussehen, wenn sie wirklich existierten. Und wie bei Schwind, hat man auch bei ihm fast den Eindruck, daß er selbst an ihre Wirklichkeit geglaubt habe. Auch in seinem hochgesteigerten Farbensinn liegt etwas Ursprüngliches, dem kindlichen Empfinden Verwandtes. Wie ein Kind sich an bunten Steinchen ergötzt und stundenlang damit spielen kann, so konnte er sich lange Zeit in einer Art Verzückung in den Anblick einer schönfarbigen Blüte oder eines andern bunten Gegenstandes vertiefen. Er wirft ein Stückchen Spiegelglas in die Luft und ist ganz begeistert von seinem Aufblitzen im Sonnenlicht. Ueberhaupt hat er eine große Freude an dem Kleinen, an Gräsern und Blumen, an bunten Steinen, an Dingen, die ein anderer übersieht, und das ist ebensowohl ein echt deutscher wie kindlicher Zug.

ARNOLD BÖCKLIN ENGEL MIT SCHRIFTROLLE
Aus dem Fresko „König David“

Er selbst war mit einem großen Häuflein Kinder gesegnet und hing an ihnen mit fast leidenschaftlicher Zärtlichkeit, so daß der Tod eines von ihnen ihm stets für lange Zeit die Arbeitsfähigkeit raubte. Sein Lieblingstöchterlein Lucia wurde beim Spielen von umfallenden Brettern tötlich getroffen. Ihr Tod beraubte ihn so aller Fassung, daß er einfach auf und davonging, so daß seine Frau ihm nachreisen mußte, in Angst, er möge sich ein Leid antun. Verwandte und Freunde mußten das Kind beerdigen. Die Verstorbene hat er in einer der Kinderfiguren auf dem Baseler Fresko „Die Kinder Floras“ verewigt. Auch die Engel auf der Berliner Pietà tragen die Züge seiner verstorbenen Kinder, und auf dem Bilde Vita somnium breve haben wir in einem der beiden Kinder des Vordergrundes das Abbild eines Enkelkindes zu erblicken, das zur Zeit, da er an dem Bilde malte, häufig auf dem Grasplatze neben seinem Atelier spielte.

Was seine Kinderdarstellungen von denen der bekannten Kindermaler unterscheidet, ist ein Zug, der seinen sämtlichen menschlichen Figuren gemeinsam ist. Keine Figur ist um ihrer selbst willen da, sondern dient der Verdeutlichung der besonderen Vorstellung oder Stimmung des Bildes. Er will keine Ge-



Mit Genehmigung der Photographischen Union in München

●● ARNOLD BÖCKLIN ●●
VITA SOMNIUM BREVE

schichten erzählen, keinen bestimmten Vorgang illustrieren, sondern irgend eine aus der Natur geschöpfte Vorstellung zu deutlicher Anschauung bringen, und auf dem Wege der Ideenassoziation kommt ihm dann die Vorstellung etwa der Iphigenia (auf der Villa am Meer), des Prometheus u. s. w. Damit hängt zusammen, daß alle seine Figuren etwas Zeitloses an sich haben. Auch wo er sie in das Gewand einer bestimmten Zeit kleidet, haben wir den Eindruck, daß sie einer andern Welt, einer Welt der Phantasie angehören. Damit hängt ferner die lebensvolle Wahrheit seiner Gestalten zusammen, nicht eine äußerliche Wahrheit im Sinne photographischer Naturtreue, sondern die Wahrheit, die sich ergibt, wenn durch Abstreifung alles Zufälligen und Vorübergehenden das Wesentliche klar hervorgehoben und zur Anschauung gebracht wird. Auch wo in seinen Bildern Kinder vorkommen, will er nicht wie ein Genremaler einen rührenden oder drolligen Vorgang aus dem Kinderleben schildern. Die Kinder haben keine selbständige Bedeutung, sondern helfen die Stimmung des Bildes klarer hervorheben. Sie sind deshalb keineswegs bloß dekorative Zutat, wie die Putten und Amoretten auf vielen Gemälden, sondern auf Grund meisterhafter Beobachtung ist immer die Seite des kindlichen Seelenlebens dargestellt, die den beabsichtigten Eindruck des Bildes verstärken soll. Dabei kommt alles zur Verwendung, das Sinnig-Träumerische, das erstaunt Fragende, der drollige Ernst, die schalkhafte Anmut, die ausgelassene Lebendigkeit und das zärtlich Mitleidige der Kindesnatur. Alles in allem eine gemalte Psychologie des Kindes, wie sie wahrer und umfassender in dem Werke keines andern Künstlers zu finden sein wird. Mögen sie als Engel den Eremiten belauschen, die trauernde Maria bemitleiden oder das neugeborene Christkind anstaunen, mögen sie als Amoretten die schaumgeborene Göttin umschweben, als Symbole der aufwachenden Natur vom Schlafe erwachen oder den Reigen in den Lüften aufführen, immer sind's echte Kinder mit erstaunlich wahrem, sprühendem Leben, unglaublich echt in ihrem ganzen Gehaben. Sie posieren nicht und kokettieren nicht mit ihrer Anmut. Niemals wissen sie sich beobachtet. In köstlicher Unbewußtheit treiben sie vor unsern Augen ihr Wesen. Mit ganzer



ARNOLD BÖCKLIN — TRITONENFAMILIE



ARNOLD BÖCKLIN KINDER MIT MAIPFEIFEN

Hingebung sind sie bei ihren Beschäftigungen. Nirgends eine Spur von konventioneller Auffassung. Besonders bezeichnend für sein Streben nach Natürlichkeit und Wahrheit ist eine in Schicks Tagebuch über Böcklin mitgeteilte Bemerkung. Er hatte das Porträt eines verstorbenen Knaben zu malen. Nach dem Wunsche der Angehörigen sollte er eine Rose zerpflücken. Böcklin fand das zu pathetisch und unnatürlich; es wäre zu deklamatorisch. Ein Kind benehme sich nicht so; ein Kind halte nicht Reden und tue nichts von philosophischer Bedeutung wie hier das Gleichnis mit der Rose. Er ließ den Knaben daher einfach den Arm auf die Wolke lehnen und den entblätterten Rosenstiel in der Hand halten, während die Rosenblätter auf der Wolke zerstreut lagen (s. Abb. S. 163). „So hat das Kind die Blume im Spiel entblättert und der Beschauer mag dann die poetische Beziehung zum Sterben herausfinden.“ Gelegentlich hören wir auch eine Aeußerung über die Mittel einer lebendigen Darstellung besonders des Drolligen im kindlichen Wesen. „Kindergestalten wirken langweilig, wenn der Maler nicht etwas Komisches in ihre Gestalt oder in ihre Handlungen zu legen weiß. Man begreift sonst den Grund nicht, weshalb diese Handlungen von Kindern verrichtet werden und nicht von Erwachsenen. Das Komische und Kindliche kann nun in Vielerlei liegen. Bei dem Tragenden z. B. darin, daß er nicht über den Bauch sehen kann vor dem, was er trägt; darin, daß er eine kleine Last mit großem Kraftaufwand schleppt. Ferner muß er einzig eine Handlung und diese mit ganzer Hingebung verrichten. -- Darin, daß er Lächerliches oft mit gewissem Ernst tut“ u. s. w. Jedes Kinderbild Böcklins beweist seine Meisterschaft in der Anwendung solcher Regeln, und darum sieht man sich auch an seinen Kindern nicht satt. Auch wer der ewigen Amoretten und Genien, von denen die bildende Kunst wimmelt, längst überdrüssig geworden ist, wird seine herzliche Freude an der erfrischenden Natürlichkeit etwa des kleinen Liebesgottes haben, der auf dem linken Flügelbilde des Triptychons Venus Genitrix, über die Brunneneinfassung gebeugt, so geschäftig seinen Pfeil schärft, nur mit einem originellen Mützchen und ebensolchen Schuhchen bekleidet und auf jedem Flügel ein Pfauenauge (s. Abb. S. 161), oder an dem Genius zu Füßen des König David.

Es sind etwa zwanzig Bilder des Meisters, die für unsere Besprechung in Betracht kommen. Auf zweien von ihnen spielen die Kinder die



▪ ▪ *Fresko im Basler Museum*

ARNOLD BÖCKLIN
▪ ▪ ▪ ▪ FLORA ▪ ▪ ▪ ▪



ARNOLD BÖCKLIN KINDERREIGEN

Hauptrolle. Es sind die „Maienpfeifen" und der „Kinderreigen". Aber auch auf ihnen gibt's mehr zu sehen als flötende und tanzende Kinder. Knaben, die auf Rohrpfeifen blasen, sind wer weiß wie oft gemalt worden, aber ein Bild wie Böcklins Maienpfeifen (s. Abb. S. 149) hat vorher noch niemand gemalt. In einer lachenden Maienlandschaft hat sich ein brauner Bursch ins hohe Schilf geschlichen, um Pfeifen zu schneiden. Da haben sich ihm plötzlich zwei kleine Gefährten zugesellt. Wer sind die nackten Bübchen? Sind's Menschenkinder, sind's Blumengeister, oder sind sie soeben wunderbar vom Maitag selbst geboren? Mit staunendem, vergnügtem Lachen hat sie der große Bub begrüßt, hat ihnen Pfeifen gemacht und nun sitzt er neben dem einen. Den Filz aufs Haar gedrückt, das Messerchen in der Hand und den andern Arm um das nackte Körperchen geschlungen, sieht er mit lustig zärtlichem Lachen zu, wie das Kind mit weitgeöffneten Augen und tiefem Ernste in die Flöte hineinbläst, das andere Aermchen mit gespreizten Fingerchen von sich streckend. Sein kleiner Gefährte aber hat sich abseits in den Schilfwald gestellt und flötet mit feierlichem Ernst sein Liedchen in die Welt hinein. Der Gegensatz zwischen dem derben Realismus in der Gestalt des älteren Knaben und der Märchennatur der Kleinen, zwischen ihrem Ernst und seiner Lustigkeit verleiht dem Bild einen ganz besonderen Reiz. Auf einem noch stärkeren Gegensatz beruht die Wirkung des Kinderreigens (s. Abb. S. 151). Es gelüstete den Künstler, einmal Kinder in die Gesellschaft eines seiner bocksfüßigen Waldwesen zu bringen. Solch ein alter Kerl hat sich zu spielenden Kindern gesellt. Sie kennen keine Furcht vor ihm, so ungeschlacht er aussieht, oft genug sind sie ja ihm und seinesgleichen begegnet. Manchmal mag er wohl in recht brummiger Laune sein, aber heute an dem schönen Frühlingstag ist ihm selbst ganz frühlingsmäßig zumute. So hat er die Flöte zum Mund geführt und bläst den Kindern ein Stücklein vor, und in lustigem Reigen tanzen sie um den Alten herum, der so väterlich vergnügt auf sie herabschaut. Ganz aber kann er seine Bocksnatur doch nicht unterdrücken. Plötzlich streckt er seinen rauhen Bocksfuß aus und bringt ein Kind zum Stolpern. Der Ausdruck in den Mienen der Kinder ist auch hier von unnachahmlicher Wahrheit.

Eine mehr oder weniger wichtige symbolische Bedeutung haben die Kinder auf andern Bildern. „Des Frühlings Erwachen" (s. Abb. S. 152). In einer Maienlandschaft mit knospenden Bäumen steht der Frühling. Nicht als Jüngling oder zarte Jungfrau ist er gebildet, sondern

als reife Frau mit fast unschönen, breiten Zügen. Aber mit welch mütterlichem Lächeln neigt sie ihr Haupt zu ihren Kindern hinab, die unter den leisen Klängen, die sie der Harfe entlockt, aus dem Schlummer erwachen. Zwei schlafen noch, mit Blumenkränzen auf den Köpfen, in Gras und Efeu gebettet. Wie weich schmiegen sich ihre Glieder aneinander. Man glaubt die kleine Brust vom leisen Atmen sich heben zu sehen. Das Dritte ist erwacht. Aufrecht sitzt es da, die Finger der Rechten im Munde, die der Linken gespreizt ausgestreckt. Fast erschreckt schaut es mit dem tiefsinnigen Frageblick der ersten Kindheit in die unbekannte Welt hinein. Das vierte Blumenkind ist von materiellerem Schlage. Es hält sich an das, was es mit seinen Fäustchen erreichen kann. Schon hat es sich in seiner kleinen Welt zurechtgefunden und kriecht vergnügt am Boden umher, um alle die Herrlichkeiten zu untersuchen. Einen ähnlichen Reichtum von Kontrasten zeigt die Kindergruppe auf dem Gemälde „Bacchus und Ceres“. Jeder der würdevoll auf Wolken lagernden Gottheiten sind zwei Kinder zugesellt. Bei Bacchus fängt ein lebhafter kleiner Knabe mit beiden Händen und geöffnetem Mäulchen den aus der Schale in des Gottes Hand herabrinnenden Strahl auf, während sein Gefährte sich an dem Funkeln eines Pokals ergötzt. Bei Ceres schmiegt sich ein liebliches Kind mit zärtlicher Schelmerei an die Knie der Göttin, und das andere ist, abseits gewandt, mit voller Hingebung in die Untersuchung eines Blümchens vertieft.



ARNOLD BOCKLIN FRÜHLINGS ERWACHEN

Einfacher und größer noch ist die Doppelnatur der Kinderseele in „Vita somnium breve“ (s. Abb. S. 147) geschildert, der bekannten großartigen Allegorie über die Vergänglichkeit des Menschenlebens. Aus einem Sphynxkopf entrinnt in geheimnisvollem Dunkel der Quell des Lebens. Purpurbraun fließt sein Wasser durch die grüne Wiese der Kindheit, die mit weißen Sternblumen und gelbem Löwenzahn übersät ist. Am Ufer des Bächleins spielen zwei Kinder. Das eine mit hellblondem Haar sitzt im Gras und wirft von den roten Blumen, die es mit der Linken an sich drückt, mit täppisch gespreizten Fingern ins Wasser hinein, ganz dem Vergnügen des Augenblicks hingegeben. Das andere, ein reizendes Knäbchen mit rotblonden Locken, hat die drallen Aermchen auf den Boden gestemmt und sieht mit verträumten Augen einem weißen Sternblümchen nach, das auf der durchsichtigen Flut davonschwimmt, in die weite Welt hinaus.

Wie in des „Frühlings Erwachen“ das erste Aufwachen der Kindesseele zum Symbol der neuauflebenden Natur geworden ist, so klingt in einer Reihe von Frühlingsbildern, in denen das vollerblühte Naturleben leuchtend,

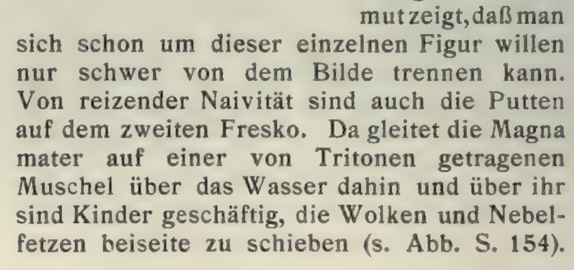


ARNOLD BÖCKLIN SPIEL DER NAJADEN

klingend und duftend sein Fest feiert, der fröhliche Ton ausgelassener Kindeslust hinein. So auf dem Bilde „Frühlingsreigen“ (s. Abb. S. 156). An der Quelle sitzt ein Weib und horcht lächelnd dem Gezwitscher eines Vögleins, das sich auf ihrem Finger niedergelassen hat. Daneben lassen sich als Sinnbilder des philiströsen Stumpfsinns ein Paar urdrollige Faune zur Quelle hinab. In den Lüften aber schweben in fröhlichem Reigen die blumenbekränzten Frühlingskinder. Wie wundervoll dies leichte Schweben, und wie lustig das Gebahren des einen Kleinen, der losgelassen hat und seinen Kameraden an sich preßt und abküßt! Auch in dem Bilde „Frühlingshymnen“ mit den drei sich umfassenden singenden Frauen, und auf der „idealen Frühlingslandschaft“ u. a. sind Luft und Wiese belebt von Gruppen köstlicher Kinderfiguren mit blitzenden Augen, die jauchzend sich ihres Lebens freuen, mit der echten Kinderfreude, die sich nährt am bloßen Bewußtsein: ich lebe! Auf den Fresken des Baseler Museums, Allegorien auf Licht, Erde und Meer, spielen gleichfalls Kindergestalten eine wichtige Rolle zur Weckung und Verstärkung der Stimmung des Ganzen. Auf dem ersten Fresko lagert eine weibliche Figur auf dem Boden, die Personifikation der Erde in ihrem Blütenschmuck. Aus ihrem leuchtenden Blick, der an die „Muse des Anakreon“ erinnert, strahlt das Leben selbst heraus, das Frühlings- und Sommerleben der Natur. Oben schwebt mit gütigem Lächeln Flora zur Erde hinab (s. Abb. S. 150). Aus den Falten ihres weit ausgebreiteten Mantels entwickelt sich eine reizende Gruppe von blumenstreuenden Kindern, die mit großer Liebe individualisiert sind. Sinnig schaut das eine in die Veilchen hinein, die es in beiden Armen hält; ein anderes wirft mit Kraftanstrengung einen großen Kranz in die Luft, das kleinste, in jedem Händchen einen kleinen Strauß, schaut lächelnd zur Mutter auf. In der Gruppe von Erwachsenen und Kindern, die nach Floras Gaben haschen, fesselt der kleine Knabe neben der Frauengestalt, der, als kleine Quelle gedacht, einen Krug umfaßt, und ganz besonders das nackte Figürchen eines Kindes, das von hinten her der Frau einen Kranz aufsetzt und in seiner Miene und der zierlichen Neigung seines Körperchens eine solch köstliche Mischung von Schalkhaftigkeit und Anmut zeigt, daß man sich schon um dieser einzelnen Figur willen nur schwer von dem Bilde trennen kann. Von reizender Naivität sind auch die Putten auf dem zweiten Fresko. Da gleitet die Magna mater auf einer von Tritonen getragenen Muschel über das Wasser dahin und über ihr sind Kinder geschäftig, die Wolken und Nebelfetzen beiseite zu schieben (s. Abb. S. 154).



ARNOLD BÖCKLIN GAEA
Fresko im Basler Museum



Bei ihrer Gestaltung dachte der Künstler, wie er zu Schick bemerkte, stets daran, jedem einen andern, wirklich lebensfähigen, individuellen Charakter zu geben. Wie ist ihm das gelungen! Keuchend schleppen sich zwei Jungen mit einer Wolke, als ob's ein Federbett wäre. Eine andere wird von der übermütigen Schar lang auseinandergezogen, wie ein riesiger Wattebausch. Die übrigen huscheln und schmiegen sich in eine große Wolke hinein, wie Kinder, die sich in einem Heuhaufen tummeln. Und doch wirkt's nicht unnatürlich, sondern veranschaulicht meisterhaft das übermütige Spiel, das die Winde mit den Wolken treiben, sie zusammenballend und auseinanderziehend. Auch hier übrigens finden wir das Porträt eines Kindes Böcklins in dem halbverdeckten Köpfchen des kleinen Jungen zur Rechten, der seinen Nachbar schelmisch anblinzelt, während er mit aller Kraft an dem Wolkenballen schieben hilft. „Der Blick des Beschauers fliegt über die ganze Gruppe fort und wird nur von dem einen Kinderauge angezogen und gefesselt.“ (Schick).

Jedermann kennt die Meeresbilder des Meisters mit ihren wunderbaren Fabelgeschöpfen, die im eigentlichen Sinne des Wortes Schöpfungen des Künstlers sind, Wesen, die nie zuvor ein Mensch gesehen, weder in Bild noch Wirklichkeit, und die doch nun in solcher Lebenswahrheit und Glaubwürdigkeit vor unsern Augen stehen, daß es schwer fällt, an ihrer Existenz zu zweifeln. Dieser schuppenglitzernden Gesellschaft fehlt's natürlich auch nicht an Kindern. Und auch sie sind in ihrer tiermenschlichen Eigenart unübertrefflich charakterisiert. Da bringt ein Meermann einen Seehund am Schopf herbei, den Böcklin, wie er sagt, in vergnüglicher Erinnerung an einen von ihm einst als Kind getragenen Ranzen aus Seehundsfell gebildet hat (s. Abb. unten). Behaglich dehnt sich die Meerfrau auf der Klippe. Ihr Kleinstes stemmt das Aermchen gegen die Brust der Mutter und strebt mit dem ganzen Körper dem „Mitgebrachten“ zu. Der ältere Sprößling hat sich hinter der Mutter aufgerichtet und starrt mit weitaufgerissenen Augen halb mit dem starren Staunen des Kindes, halb mit der Wildheit eines jungen Raubtiers den Seehund an. Auf einem anderen Bilde läßt der Vater seinen Buben auf den Knieen reiten (s. Abb.



ARNOLD BÖCKLIN — MEERESIDYLL



ARNOLD BÖCKLIN — REIGEN DER FRÜHLINGSKINDER
Aus dem Bilde „Frühlingsreigen"

S. 148). Wie das ins Tiermenschliche übersetzt ist, wie der Vater den Kleinen an den Schultern gepackt hält, wie der Kleine den Kopf zurückwirft und vor Lust aufkreischt, wie die Gischt aufschäumt unter dem Patschen der Fischbeine mit den plumpen Endflossen — das muß man sehen, beschreiben läßt sich's nicht. — Das Drolligste dieser Seekinder ist auf dem Baseler Bilde „Spiel der Najaden" zu schauen (s. Abb. S. 153), auf dem die Meeresbewohnerinnen als Symbole der auf- und niederschäumenden Wogen im neckischen Spiel mit den verfolgenden Tritonen sich auf die Klippe schwingen und wieder in die Brandung hinabstürzen. Man kann das Geschöpfchen kaum ansehen, ohne laut aufzulachen: ein kaum dem Säuglingsalter entwachsenes Baby mit Fischschwänzchen, das mit unbehilflich gespreizten Aermchen und dummfurchtsamer Miene sich ins Wasser plumpen läßt, wobei es seine Puppe, einen kleinen Fisch, krampfhaft festhält.

Welcher Gegensatz zwischen der wilden Ausgelassenheit dieser kleinen Halbmenschen und der tiefbeseelten Gruppe der Engelkinder auf der Berliner „Pietà" (s. Abb. S. 158). Eine der liebenswertesten Eigenschaften des Kindesherzens, das zärtliche Mitleid, wie wahr und schön ist sie hier zum Ausdruck gebracht. Der obere Teil des Bildes mit den Engeln war früher noch nicht oder nicht mehr zu sehen, wurde aber wieder hinzugefügt, und die starre Tragik der unteren Gruppe mit der ganz vom Mantel verhüllten Maria, die sich über ihren Sohn geworfen, wird nun, ohne in ihrer monumentalen Wucht beeinträchtigt zu werden, gemildert durch die Teilnahme der himmlischen Geister in dem lichten Gewölk. Wie es scheint, hatte er erst die Engel in ganzer Figur gemalt, fand aber, daß dadurch der Ausdruck der kindlichen Teilnahme nicht genügend zum Bewußtsein des Beschauers gebracht werden konnte und ließ die Gestalten daher nur eben aus den Wolken hervortreten. Die Engelköpfe sind uns nicht nur anziehend als Porträts der verstorbenen Kinder Böcklins, sondern vor allem durch die feine und lebenswahre Nuancierung des Mitgefühls. Mitleidig schaut das eine Engelkind auf Maria hinab, ein anderes zeigt in schlagender Wahrheit das Mienenspiel eines Kindes, das gerade im Begriff ist, in Tränen auszubrechen, und ein Drittes bohrt die Fäustchen in die Augen



ARNOLD BÖCKLIN
DER EREMIT



ARNOLD BÖCKLIN GRUPPE AUS DER »PIETÀ«

und schluchzt bitterlich, wie Kinder weinen, ohne recht zu wissen, warum, bloß weil sie einen Erwachsenen weinen sehen.

Damit sind wir bei den religiösen Bildern angekommen, die wir uns zum Schluß darauf ansehen wollen, welche Rolle Böcklin die Kinder auf ihnen spielen läßt. Wenn es überhaupt nicht leicht ist, den echten Kinderton zu treffen, so gilt das ganz besonders von der Darstellung kindlicher Frömmigkeit. Wie schwer es ist, hier nicht in Süßlichkeit und Unnatur zu verfallen, dafür bieten zahllose „schöne“ Bilder mit betenden Kindern abschreckende Beispiele, auf denen sich wohl die Pose der Frömmigkeit, nicht aber diese selbst findet. Einer hat's gekonnt, Ludwig Richter, und er konnte es, weil er eben selbst eine einfältig fromme Kindesnatur war. Die frommen Kinder Richterscher Bilder, die beten, singen und ihren kindlichen Gottesdienst halten und schon ein persönliches Verhältnis zu ihrem lieben Gott haben, darf man freilich bei unserm Meister nicht suchen. Auf dem leider nicht ausgeführten großartigen Entwurf zu einem für Breslau bestimmten Fresko „Lux fertur in tenebras“ hätte er Gelegenheit gehabt, in der Gruppe auf dem rechten Flügel, die sehnsüchtig und begeistert dem von dem Christus des Mittelbildes ausstrahlenden Lichte sich entgegendrängt, auch Kinder in anbetender Verehrung des Heilands darzustellen. Aber seine unbestechliche Wahrheitsliebe ließ ihn darauf verzichten. Das leidenschaftliche Pathos des Vorgangs ließ keinen Raum für fromme Kindereinfalt. Wohl fehlt nicht die Gestalt einer Mutter mit einem Säugling auf dem Arm und einem älteren Knaben an der Hand. Aber scheu drängt sich dieser an die Mutter heran, den Kopf ängstlich nach der Volksmenge umgewandt, deren starke Erregung ihm unverständlich und verwirrend sein muß.

Auch in der Darstellung der Geburt Christi (s. Abb. S. 162) auf dem Triptychon „Marienlegende“ sind die Engeltypen auf den Ton des Ganzen gestimmt, und der drückt nicht ehrfürchtige Anbetung, sondern staunende Freude aus. Der vorderste Engelknabe zeigt wieder die für viele von Böcklins Kindergestalten charakteristische Geste. Die Finger der Rechten im Mund, die der Linken gespreizt, steht er vor dem Christkind. Fast ins Komische ist der Ausdruck starren Staunens gesteigert bei dem hintersten Engel, der sich mit weit aufgerissenen Augen hinter den andern emporreckt, um auch einen Blick auf das kleine Wunder werfen zu können. Neben dem ersten Engel aber lugt noch ein

Kinderköpfchen hervor, das mit seiner Miene zärtlicher Hingebung den Ausdruck der andern ergänzt. Auf dem Mittelbild (s. Abb. S. 165) sitzt Maria mit dem Christkind auf dem Schoß. Wie sieht nun Böcklins Christkind aus? Seine Augen haben weder das Leuchten des göttlichen Knaben der Sixtina, noch den wehmütigen oder gedankenvollen Ernst anderer Christuskinder. Noch weniger wird man von Böcklin erwarten, daß er seinem Christkinde die altkluge Miene habe geben können, mit der andere Künstler das Kind schon auf dem Schoße der Mutter sich seiner göttlichen Würde bewußt sein und es segnend oder lehrend die Hand heben lassen. Er wollte nicht mehr geben als ein echtes Menschenkind, wie auch Maria weder als demütige Gottesmagd noch auch eigentlich als strahlende Himmelskönigin geschildert ist. Das ganze Bild will den Gegensatz zwischen stolzer, lachender Mutterfreude und verzweifeltem Mutterschmerz darstellen. Und so ist die Maria des Mittelbildes im Gegensatz zu der zur Säule erstarrten Schmerzensmutter des rechten Flügelbildes als eine gesunde, starke und lebensfrohe Mutter wiedergegeben, und das Christkind als ein lebhafter Knabe, an dem gerade eine solche Mutter ihre Freude haben kann. Nicht ein zärtlich sich anschmiegendes, weichherziges Kind, sondern ein Geschöpfchen voll Gesundheit und Lebensgefühl. Stramm aufrecht sitzt es auf dem Schoß der Mutter, sprühende Lebhaftigkeit funkelt aus seinen Augen und strafft das Körperchen in die Höhe.

Vielleicht das Höchste, was Böcklin an tieferen Empfindungen der Kindesseele schauen läßt, finden wir auf den beiden letzten zu besprechenden Bildern. Auch hier freilich kommt nicht eigentliche Frömmigkeit zum Worte, aber ihre Quelle in der Kindesseele, die Pietät, die Verehrung wahrer Größe und Güte. Wir denken an den Genius zu Füßen des König David und die Engel auf dem Bilde „Der geigende Eremit". In einem Gartensaal zu Basel befindet sich ein dreiteiliges Fresko, welches links und rechts Landschaften mit biblischer Staffage, in der Mitte aber den königlichen Sänger mit der Harfe zeigt, zu dessen Füßen ein geflügelter Genius mit Schriftrolle und Feder sitzt (s. Abb. S. 146). Der Besitzer, Herr Sarasin, erzählte mir, mit welchem Entzücken ein bekannter französischer Maler vor dieser Gestalt gestanden habe. Etwas Schöneres könne man nicht sehen. Mehr aber noch als der Reiz dieses weichen, schlanken Kindeskörpers, der es dem Franzosen angetan, erfreut uns die Wahrheit in seiner Haltung und die Vertiefung des Ausdrucks. Der schreibende Genius ist ja ein alter Bekannter von vielen allegorischen Gemälden und Titelköpfen von Zeitschriften, und die Geste der ausgestreckten Rechten, die den Stift oder die Feder hält, hat man zum Ueberdruß gesehen. Böcklin verschmäht auch hier das herkömmliche Schema. Wie hat er diese Figur über das Niveau des lebenden Bildes erhoben und ihr Leben und Seele eingehaucht. Gänzlich hingenommen von scheuer Ehrfurcht und begeisterter Verehrung, schaut er zum gottbegeisterten Sänger empor, mit selbstvergessender Gebärde den Federkiel zum Munde führend. — Den Schluß aber möge machen das Bild, das man wohl ein Hoheslied der Kindlichkeit nennen kann, den geigenden Eremit mit seinen kleinen Zuhörern (s. Abb. S. 157). Und zwar sind's hier nicht allein die Engel, die es uns antun, das schlanke Bübchen, das sich auf den Zehenspitzen erhebt und mit offenem Mündchen halb neugierig, halb andächtig durch eine Ritze lugt, und die beiden reizenden Knäblein im lichten Gewölk, das eine verwundert niederschauend, das andere in herzlicher Freude in die Hände klatschend, — es ist vor allem der ehrwürdige Alte selbst, der der Gottesmutter sein Ständchen bringt, dessen Bild uns als Verkörperung wahrer Kindlichkeit so lieb geworden ist. Trägt er auch den Altersschnee auf dem Haupte, er ist doch im Herzen ein Kind geblieben. Und darum ist es auch nicht die scheue Verehrung, wie sie der Knabe auf dem Baseler Bilde der Mannesbegeisterung Davids entgegenbringt, sondern ehrfürchtig-herzliche Anteilnahme, mit der die Engel dem guten Alten lauschen, wie etwa Enkelkinder zum lieben Grossvater aufschauen. Die ganze Innigkeit und Kindlichkeit der alten deutschen und niederländischen Meister ist in diesem Werke in neuem Leibe zur Auferstehung gekommen. „So ihr nicht umkehret und werdet wie die Kinder, werdet ihr nicht ins Himmelreich kommen", so klingt's uns aus diesem Bilde entgegen. In der Wahrheit und Herzlichkeit seiner Kindesgestalten hat auch Meister Böcklin an seinem Teil geholfen, uns die unausschöpfliche Wahrheit dieses Heilandsworts eindrücklich zu machen.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Es gibt keinen großen Maler, keinen großen Arbeiter in irgend einer Kunst, der nicht in einem Augenblick mehr sieht, als er durch tausendstündige Arbeit lernen kann.
Ruskin



ARNOLD BÖCKLIN KINDERFRIES

DIE GEPLANTE NEUREGELUNG DES URHEBERRECHTES AN WERKEN DER BILDENDEN KÜNSTE

Von Eduard Eckert*

„Was studieren Sie?" „Jurisprudenz!" „Ist das nicht sehr trocken?" — Diese in etwas mitleidigem Tone gesprochene Frage, wie oft habe ich sie als Student zu hören bekommen, und die Erinnerung daran ließ es mir zuerst bedenklich erscheinen, mit einem Thema wie dem obigen vor die Leser dieser Zeitschrift zu treten. Allein, als seinerzeit das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste zum ersten Male für ganz Deutschland einheitlich geregelt wurde, bezeigte die deutsche Künstlerschaft ein reges Interesse an der Gestaltung ihres Rechtes und es sind seither schon so viele Wünsche nach Umgestaltung des bestehenden Rechtes laut geworden, daß ich wohl mit der Annahme nicht fehlgehe, es werden Künstler und Kunstfreunde auch der jetzt geplanten Neuregelung nicht gleichgültig gegenüberstehen.

Der Reichskanzler hat den Regierungen der Bundesstaaten den Entwurf eines Gesetzes betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie mit dem Ersuchen um Prüfung mitgeteilt. Das geltende Recht stammt aus dem Jahr 1876. Die seitherige Entwicklung der Reichsgesetzgebung auf anderen Gebieten, sowie der heutige Stand des internationalen Rechtes, vor allem aber die Veränderungen, die seit dem Jahre 1876 in den hier in Betracht kommenden gewerblichen Verhältnissen, sowie in der Entwicklung des Kunstlebens und in der Technik der Vervielfältigungsmethoden eingetreten sind, haben der Reichsregierung die in den beteiligten Kreisen vielfach geforderte Umgestaltung des bestehenden Rechtes als angezeigt erscheinen lassen.

Eine Neuerung mehr äußerlicher Art ist es, daß, während wir heute für das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und für den Schutz von Photographien gegen Nachbildung zwei verschiedene Gesetze haben, das eine vom 9., das andere vom 10. Januar 1876, das künftige Recht in einem einheitlichen Gesetze geregelt werden soll. Eine völlige Gleichstellung der beiden Gebiete ist jedoch nicht beabsichtigt; es liegt eben, wie die dem Entwurfe beigegebenen Erläuterungen hervorheben, ein wesentlicher Unterschied darin, daß die Photographie nicht wie die Kunst frei schafft, sondern Vorhandenes auf mechanischem Wege bildlich wiedergibt. Es wird aber nicht verkannt, daß die Photographie sich in ihren besten Erzeugnissen auf das Niveau künstlerischer Gestaltung erhebt, und dieser Erwägung ist es vor allem zu verdanken, daß die jetzige fünfjährige Schutzfrist für Photographien nach dem Entwurf auf fünfzehn Jahre verlängert werden soll. Dabei hat man unter Werken der Photographie alle Abbilder zu verstehen, welche durch die Wirkung strahlender Energie (Licht, Röntgenstrahlen, Wärme u. s. w.) gewonnen werden, also auch, was in dem jetzigen Gesetz ausdrücklich ausgesprochen ist, solche

* Die Redaktion gibt hier einem praktischen Juristen, dem Herrn Staatsanwalt Eckert in Nürnberg, das Wort, ohne mit seinen Anschauungen in allen Punkten übereinzustimmen. Sie wahrt, wo es ihr nötig erscheint, ihren gegenteiligen Standpunkt in den beigegebenen Anmerkungen. Red. d. »K. f. A.«.

Werke, die durch ein der Photographie ähnliches Verfahren hergestellt werden.

Darüber, was man unter einem Werke der bildenden Künste zu verstehen hat, enthält weder das Gesetz vom 9. Januar 1876 noch der neue Entwurf eine Bestimmung. Abgesehen von der Sonderstellung der Bauwerke, von der noch zu sprechen sein wird, darf man sagen, daß das jetzige Gesetz als Werke der bildenden Künste alle Erzeugnisse menschlicher Tätigkeit geschützt wissen will, die zum Zweck ästhetischen Genießens durch Gestaltung stofflicher Mittel — Teppichgärtnereien und lebende Bilder gehören nicht hierher — eine Vorstellung zur Anschauung bringen, einerlei, welches Maß von Vollkommenheit erreicht worden ist. Ist ein solches Werk aber mit dem Willen des Urhebers an einem Werke der Industrie, der Fabriken, Handwerke oder Manufakturen nachgebildet worden, so genießt es nach § 14 des Gesetzes vom 9. Januar 1876 den Schutz gegen weitere Nachbildungen an Werken der Industrie etc. nur nach den Bestimmungen



ARNOLD BÖCKLIN AMOR, DIE PFEILE SCHÄRFEND
Aus dem Triptychon „Venus Genitrix“

des Gesetzes vom 11. Januar 1876 betreffend das Urheberrecht an Mustern und Modellen. Der Schutz, den dieses Gesetz gewährt, reicht weniger weit als der den Werken der bildenden Künste sonst nach dem Gesetze vom 9. Januar 1876 zukommende Schutz und ist überdies an die Einhaltung von Formvorschriften, vor allem an die Anmeldung des Werkes zum Musterregister, gebunden. Weil das Kunstwerk mit der Nachbildung an einem Industrieerzeugnis in die Klasse der gewerblichen Erzeugnisse tritt, soll es — dies war der Gedanke des Gesetzgebers — gegen die weitere Nachbildung im Bereiche der Industrie auch nur denjenigen Schutz in Anspruch nehmen können, der den gewerblichen Mustern und Modellen eingeräumt ist.

Auf diesen gewerblichen Musterschutz beschränkt sind von vornherein trotz alles vielleicht vorhandenen Kunstwertes jene Erzeugnisse, die nicht wie die Werke der bildenden Künste für das ästhetische Bedürfnis, sondern für einen praktischen Gebrauchszweck geschaffen sind. Eine Tapete, von Meisterhand entworfen, mag das ästhetische Gefühl in viel höherem Maße befriedigen, als die von Stümperhand gemalten Bilder, die vielleicht an die mit dieser Tapete bekleidete Wand gehängt werden, der Meister, der sie entworfen hat, genießt darum für sein zunächst einem praktischen Zwecke dienendes Werk im Gegensatze zu den Urhebern der schlechten Bilder doch nur den geringeren gewerblichen Musterschutz.

Man wird diesen Zustand ganz gewiß nicht als erfreulich bezeichnen können. Der Entwurf will ihn denn auch beseitigen; er will „die angewandte Kunst von den Beschränkungen des gegenwärtigen Rechtes befreien und sie urheberrechtlich der hohen Kunst gleich behandeln“. Es mag dahingestellt bleiben, ob diese Absicht wirklich, wie es in den Erläuterungen des Entwurfes heißt, einfach dadurch erreicht wird, daß man in das neue Gesetz den obenerwähnten § 14 des Gesetzes vom 9. Januar 1876 nicht aufnimmt; jedenfalls ist der von dem Entwurf eingenommene Standpunkt, trotz seines schätzenswerten Wohlwollens für unser Kunstgewerbe, in einer Hinsicht nicht unbedenklich. Das Recht kann äußere, objektiv feststehende Merkmale bei der Aufstellung seiner Sätze nicht entbehren, wenn nicht dem subjektiven Ermessen des Richters ein gar zu weiter Spielraum gelassen und damit alle Aussicht auf eine einigermaßen gleichmäßige Rechtsprechung preisgegeben werden soll. Um zu entscheiden, ob das Gesetz vom 9. oder das

vom 11. Januar 1876 zur Anwendung zu kommen habe, fragt sich jetzt der Richter einfach: soll das Werk in erster Linie dem Gebrauch oder dem ästhetischen Bedürfnisse dienen? Anders nach dem Entwurfe. Seine Erläuterungen sagen: „Im einzelnen Fall ist es Sache des Richters, zu entscheiden, ob ein Industrieerzeugnis zugleich ein Werk der bildenden Künste verkörpert oder an sich trägt. Es versteht sich von selbst, daß nicht jede beliebige bildnerische Ausgestaltung oder Verzierung den Gegenstand in die Sphäre eines Werkes der bildenden Künste erhebt. Vielmehr wird hier, wie allgemein, der Gesichtspunkt maßgebend sein, ob eine eigenartige und individuelle künstlerische Leistung vorliegt, welche, unabhängig von dem Gebrauchszwecke der Sache, auf die ästhetische Empfindung des Beschauers einzuwirken geeignet ist." Ob dies der Fall ist oder nicht, das zu entscheiden werden mit Recht nur wenige Richter sich zutrauen; es können eben nicht alle Juristen so vielseitig sein wie der Verfasser des Werkes „Das literarische und artistische Kunstwerk und sein Autorschutz", der nicht nur, wie er im Vorworte sagt, bezüglich der Genesis des lyrischen Gedichtes teilweise aus eigener Erfahrung sprechen zu können glaubt mit Rücksicht auf seine demnächst erscheinenden lyrischen Dichtungen, sondern auch in dem genannten Werke nacheinander zitiert: „Vgl. meine Abhandlungen über die ästhetische Bedeutung der historischen Malerei", „vgl. meine ästhetischen Streifereien", „vgl. mein: Aus dem Lande der Kunst". Der Richter wird also Sachverständige vernehmen. Dabei wird sich über die Frage, ob ein Gebrauchsgegenstand ein Werk der bildenden Künste verkörpert, ob eine Vase oder Schale, ein Schmuckgegenstand, ein Beleuchtungskörper, ein Schrank oder Tisch als „eine eigenartige und individuelle künstlerische Leistung erachtet werden kann, die, unabhängig von dem Gebrauchszweck der Sache, auf die ästhetische Empfindung des Beschauers einzuwirken geeignet ist", häufig eine Meinungsverschiedenheit unter den Sachverständigen und ebenso häufig auch eine verschiedene richterliche Beurteilung ergeben. So könnte es kommen, daß ein und derselbe Gegenstand von dem einen Gericht als Werk der bildenden Künste, von dem anderen nur als gewerbliches Muster oder Modell erachtet würde und eine beklagenswerte Rechtsunsicherheit einträte.

Will man dieser Gefahr entgehen, so wird nichts anderes übrig bleiben, als daß man über die Anwendbarkeit des künstlerischen Urhebergesetzes wie bisher nicht die künstlerische Qualität einer Schöpfung entscheiden läßt, sondern den Zweck, dem sie dient.*) Um

*) Hier sind wir der entgegengesetzten Ansicht. Ueber die Anwendbarkeit des künstlerischen Urheberrechtes kann nicht eine Nebensache, die zufällige Verwendung, entscheiden, sondern lediglich der künstlerische Gehalt der Schöpfung selbst, wie der Entwurf im Einverständnis mit Autoritäten wie Osterrieth und Alfeld, der deutschen Kunstgenossenschaft etc. will. Es wird freilich ein kleines Grenzgebiet bleiben, wo der Richter im unklaren sein kann, ob es sich um wirkliche Werke der Kunst handelt, oder nur um die Verzierung eines Gebrauchsgegenstandes, für die der Schutz des Kunstgesetzes nicht in Anspruch genommen werden kann. In diesen wenigen Fällen müssen eben Sachverständige sprechen. Mag nun auch einmal dann der Fall vorkommen, daß die Sachverständigen bei dem einen Gerichte dasselbe Objekt als Kunstwerk be-



ARNOLD BÖCKLIN — GEBURT CHRISTI

das Kunstgewerbe genügend zu schützen, kann man ja das Gesetz vom 11. Januar 1876 entsprechend abändern, insbesondere eine Verlängerung der Schutzfrist bis zur Dauer von 30 Jahren zulassen. Für die meisten Gegenstände, für die bisher der gewerbliche Musterschutz in Anspruch genommen worden ist, mag eine solche Frist ja unnötig lang erscheinen, weil es sich größtenteils nicht um Werke von bleibender Bedeutung, sondern um Modeartikel handelt, in denen keine besonders wertvolle geistige Leistung zum Ausdrucke kommt. Aber für solche geringwertige Schöpfungen wird, gerade weil es sich um Modeartikel handelt, eine Verlängerung der Schutzfrist bis zu 30 Jahren selten bei der Registerbehörde beantragt werden, und geschieht es dennoch, so wird die hiedurch bewirkte Beschränkung des freien Verkehrs mit diesen Artikeln, eben weil es geringwertige Sachen sind, nicht zu beklagen sein, während bei Schöpfungen von geistiger Bedeutung und bleibendem Werte der verlängerte Schutz dem Urheber billigerweise nicht versagt werden kann. Freilich, die für den Schutz von gewerblichen Mustern und Modellen vorgesehenen Förmlichkeiten werden dann unseren Künstlern, soweit sie für das Gewerbe und damit für den geschäftlichen Verkehr arbeiten und in diesem geschützt sein wollen, nicht erspart bleiben und im Interesse der Sicherheit des Verkehrs, die ja auch ihnen zugute kommt, auch nicht erspart bleiben können.

Wie auf die Erzeugnisse des Kunstgewerbes so dehnt der Entwurf im Gegensatze zu dem bisherigen Recht seinen Urheberschutz auch auf die Werke der Baukunst aus, soferne sie künstlerische Zwecke verfolgen. Die Entwürfe für Bauten sind ja auch nach dem jetzigen Rechte nicht der freien Nachbildung preisgegeben, sondern genießen den urheberrechtlichen Schutz, den das Gesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst allen Abbildungen wissenschaftlicher oder technischer Art einräumt, die nicht ihrem Hauptzwecke nach als Kunstwerke zu betrachten sind. Allein es ist heute niemand gehindert, ein bestehendes Bauwerk nachzubauen, sich z. B. eine Villa genau nach dem Vorbilde der Villa Stuck oder Lenbach bauen zu lassen. Als Grund für diese Ausnahmestellung der Baukunst



ARNOLD BÖCKLIN KNABENBILDNIS

hat man bei der Erlassung des Gesetzes vom 9. Januar 1876 vor allem angeführt, daß die Werke der Baukunst vorwiegend nicht einem ästhetischen, sondern einem praktischen Zwecke dienen. Diesen Grund kann man heutzutage gewiß nicht mehr als stichhaltig anerkennen, wenn man bedenkt, welche Ausbildung seit dem Jahr 1876 das Urheberrecht an den lediglich einem Gebrauchszwecke dienenden technischen Erfindungen erfahren hat, und wenn man gar, wie der Entwurf, auch die Erzeugnisse der angewandten Kunst ohne Rücksicht auf ihren Gebrauchszweck urheberrechtlich den Werken der hohen Kunst gleich behandeln will.

(Schluß folgt.)



GEDANKEN ÜBER KUNST

Die Kunst ist viel zu reich, der einzelne viel zu arm, als daß er die übermächtige Fülle von Seligkeiten bewältigen könnte; es gilt, sich entschlossen auf die seelenverwandten Lieblinge zurückzuziehen und mit ihnen in traulichem Umgang zu verkehren. Mit einem solchen Entschluß befreit man sich von der drückenden Sklaverei der modernen Welt, der Bildungsfron, jener ebenso lästigen als gemeinschädlichen Kopfsteuer. Karl Spitteler

trachten, was andere Sachverständige nur dem Musterschutzgesetz zuweisen wollen, so ist der Fortschritt, wie ihn der Entwurf will, doch ein so großer, daß diese Eventualität nicht in Betracht kommen kann. Red. d. ›K. f. A.‹.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

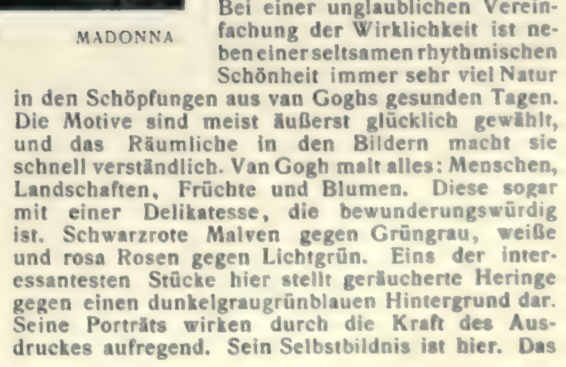
BERLIN. Wenn dem gegenwärtigen Siegeszuge der französischen Malerei durch Deutschland Schranken gesetzt werden sollen, kann es nur durch den von Tatsachen kräftig unterstützten Beweis geschehen, daß die deutsche Malerei als Kunst Verdienste genug besitzt, um die Konkurrenz der welschen Schwester aushalten zu können. Zu dem Zwecke wäre zunächst eine Revision des vorhandenen Materials in die Wege zu lenken, wäre festzustellen, worin die Stärke der deutschen Kunst liegt. Eine von *Ed. Schulte* inszenierte *›Deutsche Ausstellung‹* bietet dafür einige Handhaben, wenn sie in ihrer Gesamtheit auch noch nicht geeignet erscheint, der Mitwelt große Hochachtung vor einem gewissen Kreise von Künstlern beizubringen, die nationale Kunst zu machen glauben, weil sie ihren Werken eine tendenziöse Note geben. Indessen ist die Tendenz viel weniger bedenklich als die Mittel es sind, mit denen jene zur Geltung gebracht wird. Denn diese Mittel sind so unzureichend, daß sie die deutsche Kunst in den Verdacht bringen, daß ein besonderes Kennzeichen für sie die Stümperei und Unfähigkeit ihrer Jünger sei. Daß damit den Tatsachen ins Gesicht geschlagen wird, ist jedem bekannt, der einen Ueberblick über das von den großen deutschen Malern Geleistete hat und der da weiß, welche Höhe des technischen Vermögens, der Stärke und Feinheit des Ausdrucks die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts repräsentiert, auf welcher zweifellos typisch deutschen Kunst doch die ganze Malerei des 19. Jahrhunderts und am meisten vielleicht die französische beruht. In diesem Sinne wird man dagegen protestieren, daß Maler mit einem so dürftigen Handwerk wie ERNST LIEBERMANN, ERICH KUITHAN, ALBERT LANG, MATTHÄUS SCHIESTL oder HERMANN FROBENIUS als irgendwie beachtenswerte Vertreter deutscher Kunst dem Publikum vorgestellt werden. Gewiß: Sie sind nicht Schüler der Franzosen; aber sie haben überhaupt so wenig gelernt, daß ihre Leistungen nur einen künstlerischen Tiefstand dokumentieren. Die Naivität des Ausdrucks in ihren Arbeiten ist, soweit keine Absicht dahinter steht, in den meisten Fällen nur Unfähigheit, sich besser auszudrücken. Daß deutsche Gesinnung sich vorzüglich mit einem hochentwickelten Können verträgt, beweisen in dieser Ausstellung Bilder von LEIBL, THOMA, TRÜBNER und VICTOR MÜLLER. Und daß diese Künstler bei Courbet und Couture studiert, ohne Einbuße an ihrem Deutschtum erlitten zu haben, sollte denen zu denken geben, die da behaupten, der deutsche Maler, der sich bemühe, von den im Technischen weiter vorgeschrittenen Franzosen zu lernen, gäbe damit seine Nationalität auf. Die Forderung, daß der deutsche Maler mit Scheuklappen an den Leistungen der Franzosen vorübergehe, beraubt ihn ja geradezu der Möglichkeit, sich als Deutscher hervorzutun. Denn, wo man auch hinschaut — nur die deutschen Gelehrten, Techniker, Dichter und Künstler haben etwas für das Ansehen Deutschlands getan, die in ihren Leistungen auf der Höhe der Zeit waren und in die Zukunft vorausschritten. Und das künstlerisch und technisch Gute überdauert die Zeiten. Leibls ›Bildnis des Malers Schuch‹, sein ›Sparpfennig‹, sein ›Zeitungsleser‹ werden durch die Leistungen neuerer Künstler nicht in den Schatten gestellt. Zum ersten Male sieht man in dieser Ausstellung das wenige Monate vor Leibls Tod entstandene Bildnis der Frau Roßner-Heine (Zeitz). Es zeigt freilich in der Farbe des Gesichts jenen unerfreulich violetten Ton, den der Künstler in fast allen seinen letzten Arbeiten hat; aber als Zeichnung und Malerei ist das Werk wunderbar. Diese braunen Augen, diesen Mund, diesen Haaransatz konnte nur Leibl so geben. Und was für eine entzückende koloristische Leistung hat der kranke Meister in dem am Halse sichtbar werdenden hellen Seidenkleide und dem mit dünnen schwarzen Sammetstreifen besetzten hellseidenen Aufschlag des Jacketts — die junge und schöne Dame ist im Straßenanzug und Hut — geliefert! Ausgezeichnete Qualitäten hat auch das frühe lebensgroße Bildnis eines jungen blonden Mädchens in Schwarz, die am Gürtel ein Täschchen trägt und in der rechten Hand einen Champagnerkelch hält. Man kennt diese junge Blondine aus dem Bilde ›Die Tischgesellschaft‹. Indessen ließ der Künstler dieses Bildnis unvollendet, weil ihn selbst wohl die vorhandenen Mängel der Zeichnung störten. Man begegnet in dieser Ausstellung, mit Ausnahme von Munkacsy und Chase, allen den Künstlern, die, von Leibl angeregt, sich zu Anfang der siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts bemühten, gute Malerei zu machen: KARL SCHUCH, THEODOR ALT, RUD. HIRTH DU FRÊNES, FRITZ SCHIDER und JOH. SPERL. Aber nur aus einem von Leibls Schülern ist ein großer Künstler geworden, nur einer hat sich selbständig zu entwickeln vermocht: WILHELM TRÜBNER, von dem die bereits vor einigen Wochen an derselben Stelle vorgeführten Werke noch einmal gezeigt werden. Die übrigen haben, sich selbst überlassen, später nichts malerisch Bemerkenswertes mehr hervorgebracht. Am ehesten noch Schuch und Sperl, von dem einige glänzende Interieurs und ein paar gut gemalte Dorfhäuschen hier zu finden sind. Victor Müller, der feine Kolorist und große Anreger für den Leiblkreis, ist mit zwei, seinem Talent das schönste Zeugnis ausstellenden Arbeiten, einer ›Herodias‹ und der prächtigen Studie einer Rothaarigen vertreten. Die Zugehörigkeit HANS THOMA's zu diesen drei Großen beweisen hier ein paar frühe Bilder, eine wundervolle ›Abendlandschaft‹, die ›Taunuslandschaft‹ mit dem Reiter (aus dem Besitz der Familie Hirth) und einige entzückende Kleinigkeiten. Was nach Thoma kommt und sich scheinbar an ihn anschließt, ist eigentlich schrecklich. WILHELM STEINHAUSEN passiert noch. Seine melancholischen Landschaften sind nicht ohne Eigenart. KARL HAIDER hat sogar noch Meriten. Aber bei EDMUND STEPPES geht diese Richtung schon ins Uninteressante, um bei den schon vorher erwähnten, sich äußerlich deutsch gebärdenden Künstlern aufs *Trostloseste zu verwässern und in Impotenz zu endigen.* — In der Ausstellung des *Salons Cassirer* findet man diese Deutschtümler freilich nicht, dafür aber deutsche Franzosen. Sie machen zweifellos besseres Handwerk als jene und ihre Bilder sind deshalb angenehm zu sehen. Solange sie jedoch nicht stärkere, auf Grund persönlicher Anschauungen entstandene Kunst produzieren, wird man sie nur für nützlicher, nicht aber für eigenartiger als jene Deutschtümler erklären können. Denn ob die Idee und der Ausdruck oder die Anschauung und die Technik ohne Assimilation übernommen werden, ist eigentlich ganz gleich. Wenn die Deutschtümler die Welt im Dürerstil abmalen, machen sie im letzten Sinne etwas ähnlich Verkehrtes wie die Künstler bei Cassirer, welche deutsche Landschaften und Städte so malen, als lägen sie an den Ufern der Seine oder an den Küsten der Normandie. ULRICH HÜBNER ist gewiß einer der fleißigsten Maler von Berlin und hat von den französischen



Impressionisten sehr feine Dinge gelernt; aber auf seinen Bildern ist keine Farbe, kein Ton, die er selbst gefunden hätte. Sein reizend gemalter »Strand von Warnemünde« liegt irgendwo an der Küste des Atlantischen Ozeans, aber nicht an der Ostsee, sein »Rostock« ist eine bretonische Stadt und bei seinem »Trüben Tag« denkt man nicht an Tegel, sondern an Rueil, wo Manets Landhaus steht. Die meisten von Ulrich Hübners Bildern sind vortrefflich; nur ein deutscher Maler dürfte sie nicht gemalt haben. In derselben Weise, freilich weniger geschickt, malt neuerdings EMIL POTTNER Motive aus Swinemünde und Porträts. Seine Farben waren ehemals nicht so rein und duftig wie jetzt, aber seine Malerei hatte mehr Eigenart. Heut unterliegt er dem, der die französische Art besser beherrscht als er. ROBERT BREYER ist schon eine Persönlichkeit. Daher kann er sich den Franzosen nähern, ohne Gefahr zu laufen, sich selbst zu verlieren. Er hat in der Umgebung Stuttgarts gemalt und einige sehr frische, breitgemalte Landschaften mitgebracht, die seinem hochentwickelten Farbengeschmack das beste Zeugnis ausstellen, auch deutschen Charakter haben, vielleicht aber nicht stark genug empfunden sind, um auf die Dauer zu halten. Die besten davon sind ein »Abend im Weinberg«, das »Haus im Garten« und eine »Morgenstimmung bei Regen« mit dem Blick auf Stuttgart. HANS BALUSCHEK und MARTIN BRANDENBURG sind absolut frei von französischen Einflüssen; aber was sie leisten, ist darum doch nicht gut; obschon jeder von ihnen Eigenart besitzt. Aber einesteils können sie nicht genug und andererseits ist ihr Verhältnis zur Wirklichkeit ganz unfruchtbar. Am ehesten läßt sich dieses Mal noch Baluscheks Landschaftszyklus »Aus dem Riesengebirge« anerkennen, obwohl mehr Lust am Stil als Anschauung darin steckt. Seine Bilder aus dem Berliner Leben aber sind künstlerisch zu reizlos und sachlich zu eintönig, um ernstlich zu interessieren. Brandenburgs schwülstige Phantasie offenbart sich in einem mit wankenden Knieen leyerspielend in die Unterwelt wandernden »Orpheus«, dem Cerberus nachbellt. Seine vor der Natur entstandenen Landschaften und Marinen sind leider nur langweilig. Aber in dem Bildhauer GEORG KOLBE wächst der deutschen Kunst vielleicht ein kräftiges Talent zu. Will man streng über ihn urteilen, so muß man sagen, daß er die Form noch nicht durchweg vollkommen beherrscht; aber er hat ein sehr starkes Gefühl für sie, kann sie überzeugend und lebendig darstellen. Eine sitzend liegende, lebensgroße, nackte weibliche Figur fällt auf, der Torso eines jungen Mädchens mit aufgehobenen Armen reißt fast hin durch die wundervolle Art, wie der weiche, zarte und doch kräftige Körper wiedergegeben ist. Auch in einigen Porträtbüsten von Kolbe kommt eine den Durchschnitt überragende Begabung zum Ausdruck. Die Sensation dieser Ausstellung bildet eine Kollektion von Bildern VINCENT VAN GOGH'S, jenes vlämischen Malers, der sich achtundzwanzigjährig erst der Malerei zuwandte, wohl tausend Bilder und zahllose Zeichnungen schuf, und mit 37 Jahren im Irrenhaus zu Arles durch Selbstmord endete. Dieser gedrängten und fruchtbaren Tätigkeit entspricht deren Charakter. Ein fabelhaft sicherer Zeichner, produzierte van Gogh Bilder von einer Gewalt des farbigen Ausdrucks, die direkt niederschmetternd wirkt. Man meint, er habe sie mit ungeheurer Schnelligkeit geschaffen, oft gar keinen Pinsel gebraucht, sondern einfach die Farbentuben über der Leinwand ausgedrückt und mit dem zäh herausquellenden Gelb, Grün, Rot und Preußischblau direkt gemalt. Diese Farbenströme geben zusammen nicht nur die prächtigsten Harmonien, in ihrem reliefartigen Auftrag haben sie sogar einen sehr bemerkbaren ornamentalen Reiz. Wenn van Goghs Leistungen nicht etwas bezwingend Elementares hätten, wäre man versucht, sie virtuos zu nennen. Jedenfalls sind sie etwas ganz Außerordentliches und in der Malerei Unerhörtes. Seine Farben sieden. Kaum wird ein Plakat sie übertönen. Van Gogh kam von den Holländern. Seine »Moulin de la Galette« erinnert in der Farbenstellung an Mauve, eine »Zugbrücke« könnte von Jacob Maris herrühren. Dann nimmt ihn der monumentale Ausdruck und die Schlichtheit von Daumier und Millet gefangen. Er übersetzt Zeichnungen beider in farbige Bilder. Für seinen Kolorismus wird Delacroix der Ausgangspunkt. Er zieht die äußersten Konsequenzen aus dessen Ideen von Farbe. Seine Bilder sind mit ihren ungeheuren Uebertreibungen in der Tat das, was Delacroix »une fête pour les yeux« nennt. Die Vernunft kann sich gegen sie äußern, die Sinne werden trotzdem darin schweigen. Bei einer unglaublichen Vereinfachung der Wirklichkeit ist neben einer seltsamen rhythmischen Schönheit immer sehr viel Natur



ARNOLD BOCKLIN MADONNA



in den Schöpfungen aus van Goghs gesunden Tagen. Die Motive sind meist äußerst glücklich gewählt, und das Räumliche in den Bildern macht sie schnell verständlich. Van Gogh malt alles: Menschen, Landschaften, Früchte und Blumen. Diese sogar mit einer Delikatesse, die bewunderungswürdig ist. Schwarzrote Malven gegen Grüngrau, weiße und rosa Rosen gegen Lichtgrün. Eins der interessantesten Stücke hier stellt geräucherte Heringe gegen einen dunkelgraugrünblauen Hintergrund dar. Seine Porträts wirken durch die Kraft des Ausdruckes aufregend. Sein Selbstbildnis ist hier. Das

knochige blonde Gesicht mit den heftigen Augen und ein kanariengelber Rock gegen Grün. Das Bild eines Bauern, der ein rotes Hemd, einen blauen Kittel und einen gelben Strohhut trägt, vor Orange. Unglaublich einfach und von einer beängstigenden Lebendigkeit. Von Landschaften findet man hier als Glanzstück den »Garten des Irrenhauses zu Arles« mit den strotzenden Blumenbeeten und den merkwürdigen gelben Loggien, die ihn einschließen; ferner die Allee in Arles mit den römischen Gräbern. In den Farbengluten dieses Bildes tobt freilich schon der Wahnsinn. Es ist kaum ein Bild hier, das nicht interessiert; aber es ist unmöglich, sie alle zu nennen. Unerträglich wär's, wenn auch van Gogh nachgeahmt würde. Um so zu malen, muß man ein Genie sein, und nur ein Idiot kann sich einbilden, den Künstler in seiner besonderen Art zu erreichen. Zur Beruhigung und Erbauung ist bei Cassirer noch einer der schönsten MANET's ausgestellt: »Le Linge«. Jene junge Frau im blauen Leinwandkleide, die einen Strohhut auf dem Kopf, im Garten ihrer Sommerfrische waschend an einem kleinen Bottich steht, während ihr Kind ihr zuschaut. Hinten hängen auf einer Leine einige weiße Wäschestücke. Die Beschreibung läßt nicht ahnen, welch ein Wunder natürlichster und schönster Malerei das Bild vorstellt, welche köstliche Harmonie diese grüne Vegetation, dieses blaue Kleid, das graue Waschfäßchen und die verschiedenen Weiß und Gelb in dem Bilde eingegangen sind. Man meint, so müßte die Natur sein, und es ist doch nur die Weisheit und Erfahrung des Malers, die diesen Eindruck hervorruft. Das Werk ist so fertig, wie dergleichen nur sein kann, ohne daß der Natur Gewalt geschieht. Kein Maler hat so etwas vor Manet gemacht und keiner wird ihn in solcher Schöpfung erreichen, geschweige denn übertreffen. HANS ROSENHAGEN

WIEN. *Künstlerhaus* und *Hagenbund* haben nun auch ihre Pforten geöffnet. Das Heim in der Lothringerstraße beherbergt diesmal meist recht eingelebte, altbekannte Insassen. Es ist eine familiale anspruchslose Zusammenkunft von Menschen, welche gerne im ruhigen Geleise der Alltagskunst gemütlich wandern. Eine Gesamtkollektion des verstorbenen Landschaftsmalers DITSCHEINER, und die wie stets recht lebendige und interessante Gruppe des Jungbundes sind die Kernpunkte dieser Herbstausstellung. Im *Hagenbund* wieder ist's eine fremde Künstlerpersönlichkeit, welche das Hauptinteresse für sich in Anspruch nimmt. MAX LIEBERMANN erscheint zum ersten Male in Wien, wenigstens in erschöpfender Weise. Ein großer Saal enthält *nur* Bilder und Zeichnungen aus den verschiedensten Epochen seines Schaffens. Von den dunkeln Meistertönen der ersten Leibl-Zeit bis zu den hellen Farbenfanfaren der Manet-Periode und bis zu den Werken der Gegenwart, die in so freier Ueberwindung aller Einflüsse, nur mehr das *Ich* eines Meisters, der Natur gegenüber offenbaren, sehen wir alle Steigerungen.

Selbstverständlich ist eine solche Darbietung für die Umgebung ein gefährlicher Wertmesser. Aber gerade deshalb von unschätzbarer Notwendigkeit. *Man gibt sich nicht so leicht zufrieden*, wenn man solch unentwegtem Streben gegenübersteht. Und manches Talent, welches durch das Tagesgetriebe der Clique und des Ausstellungswesens nicht zu innerer Reifung gelangt, wird sich angesichts solcher Höhepunkte auf sich selbst besinnen. Von den einheimischen Künstlern wollen wir W. HAMPEL erwähnen, welcher dekorative, koloristisch pikante Einfälle sehr fein stilisiert; dann die im Hagenbund als Aussteller ständigen böhmischen Maler UPRKA und HUDECEK, welche farbenkräftige, farbengesunde Naturelle sind; IRMA VON DUSCYNSKA, welche die Erregungen der Psyche mit wahrer Innerlichkeit erlauscht und wiedergibt, und die Bildhauerin ELSE VON KALMAR, eine durch Einfachheit und Ehrlichkeit ausgezeichnete Individualität. Nebst diesen von Künstlern gegründeten Kunststätten vermißte man seit längeren Jahren in Wien einen neutralen, wir möchten sagen »voraussetzungslosen« Vereinigungsort für Kunstäußerungen aller Zeiten und aller Länder. Es fehlte mit einem Wort ein großer, einflußreicher Kunstsalon, wie Berlin und München deren besitzen. Die *Kunstgalerie Miethke* hatte allerdings ein altbewährtes Renommee, aber im letzten Jahrzehnt zog sich der Besitzer allmählich vom lebendigen Getriebe neuer Entwicklungen zurück. Nun ist die Firma in andere Hände übergegangen und — gewiß ein Zeichen, daß ernste Zwecke verfolgt werden — Karl Moll hat die künstlerische Leitung des Kunstsalons übernommen. Er allein hat Richtung, Ziel und Wesen der fortlaufend geplanten Ausstellungen anzugeben.

Gleich nun als erste Einführung setzte die neue Leitung mit einer WALDMÜLLER-Ausstellung ein. Bereits in diesem Jahre von der Dresdener Ausstellungskommission gebeten, die österreichische Retrospektive zusammenzustellen, hatte Moll mit seinem Waldmüller-Zimmer einen großen Erfolg zu verzeichnen. Es hieß damals in Wien, Waldmüller sei jetzt erst in Deutschland entdeckt worden. Damals dachte niemand daran, daß in gewissem Sinn Waldmüller auch noch für die Wiener zur Entdeckung werden könne. Und doch ist es so. Mit der von Künstler zu Künstler gehenden Intuition hat Herr Moll Bilder ausfindig gemacht, welche den Altwiener Meister in ganz neuem Licht zeigen. Bislang bewunderte man dessen Genreszenen am meisten; sie galten als ausschlaggebende Hauptwerke. Nun sind Porträts, Familienbilder in Landschaftshintergründen und Landschaften ans Tageslicht getreten, welche die Wertung des Meisters total verschieben. Wir sehen, daß Waldmüller ungleich freier, größer dort ist, wo er der Natur direkt auf den Leib geht, als wenn er komponierte Moralszenen schafft. Hier wirkt er trotz unendlicher Vorzüge veraltet, während er als Porträtist und als Vorläufer des Freilichts ewig bleibende Werke hinterließ. Waldmüller wird durch BEARDSLEY abgelöst werden; dieser wieder durch SOMOFF. Allerlei Vorführungen, alte Meister und auch kunstgewerbliche Darbietungen sollen folgen.

Eine kleine, aber sehr gewählte graphische Sammlung nur österreichischer Künstler ist bei *Artaria* zu sehen. Es ist die Graphik wirklich die wunderbarste Mitteilungsart der modernen Kunstempfindung. Das schärfste, erschöpfendste Resumé aller Stilstrebungen, aller tausendfachen Regungen und Lösungen unserer künstlerischen Weltanschauung. Was auf dem Gebiet graphischer Originalarbeiten geleistet wird, ist von solcher Versalität, daß die Ausdrucksmöglichkeiten schier unbegrenzt scheinen. Wir nennen als Bestes unter dem vielen Guten L. MICHALEK's farbige Radierungen, besonders das innige feine Genrebildnis seiner Mutter; KARL MOLL's Handdruck-Holzschnitte, welche die noch bestehenden Reize altwiener Baukultur, von der weichen Wiener Landschaft umgeben, meisterhaft fixieren; F. SCHMUTZER's und R. JETTMAR's Radierungen, ORLIK's so abwechslungsreiche graphische Aussprachen u. a. m.

Nur das Notwendigste haben wir aus dem Ausstellungswust der beginnenden Kunstsaison hervorgehoben. Man müßte wünschen, daß an die Auf-

nahmefähigkeit des Kunstfreundes nicht so übermäßige Anforderungen gestellt würden. Des armen Kunstreferenten gar nicht zu gedenken. B. Z.

FRANKFURT. Der Frankfurter Kunstverein hat seine »Sechste Jahresausstellung der Frankfurter Künstler« eröffnet. Es sind 212 Werke der Malerei, Graphik und Plastik ausgestellt, von Frankfurter Künstlern — dies in weiterem Sinne gemeint: man begegnet auch einigen auswärts lebenden Künstlern, die in irgend welchen Beziehungen zu Frankfurt stehen; so sieht man eine treffliche Parklandschaft und ein Parisurteil von TRÜBNER, und von THOMA ein wunderbar feines Gemälde aus dem Jahr 1869 (Blumenstrauß, Privatbesitz). Einheitlich ist das Bild keineswegs, das uns diese Ausstellung bietet. Schon der Qualität nach: sie stuft sich ab von höchster Künstlerschaft bis hinunter zum Dilettantismus. (Immerhin ist die Jury möglichst streng gewesen: es sollen etwa doppelt so viel Bilder eingesandt worden sein als man ausgestellt sieht.) Und dazu die Schichtung der Generationen: die Aelteren sind mit den Jungen nicht mehr mitgegangen, und so findet man mancherlei Entwicklungsstufen der neueren Kunst nebeneinander. Endlich die Schulung und die Einflüsse: Paris (in verschiedenen Epochen und Schattierungen), Berlin, München, London u. s. w. Es ist ja ganz interessant, diese Vielfältigkeit zu sehen, und sie mag auch der widerspruchsvollen Vielfältigkeit im Frankfurter kunstliebenden Publikum entsprechen. Viele gute und sogar bedeutende Begabungen sind auf dem Plan, aber offenbar haben sie es nicht leicht, ihren Kurs zu finden und zu halten, eben durch den Mangel an Gemeinsamkeit: wo mehrere Künstler gleichen Zielen zustreben, da wirken auf jeden die Arbeiten und die Kritik der anderen klärend, ermutigend, fördernd. Das war schon in alten Zeiten so, Donatello kehrte von Padua nach Florenz zurück, weil ihm dort die kritische Luft fehlte, und auch heute noch ist es für die Künstler besser, wenn sie sich zusammenschließen (zu innerer, künstlerischer Gemeinsamkeit natürlich); nur das Genie mag für sich allein stehen. Wie schön wäre es für einen großen, pfadfindenden Künstler, diese reichen, vielfältigen Begabungen um sich zu sammeln, auf dem Wege zu gemeinsamen Zielen, daß sie sich gegenseitig anregen, warnen und fördern könnten! — Der Kunstverein gibt sich alle Mühe, in seinen Ausstellungen möglichst viel zu leisten, aber es muß trotzdem gesagt werden, daß die Stadt Frankfurt in nächster Zeit mit energischem Entschluß ihre Ausstellungsverhältnisse wird verbessern müssen, wenn sie in dieser Beziehung nicht endgültig zur Provinzstadt herabsinken will. Dresden ist mit dem Bau eines modernen, umfangreichen Ausstellungsgebäudes vorangegangen, in dem man schon so vortreffliche Ausstellungen gesehen hat; das energisch vorwärtsstrebende Düsseldorf ist gefolgt, nun will auch Köln nicht zurückbleiben — hoffentlich wird man in Frankfurt nicht zu spät einsehen, was eine so reiche und in früheren Zeiten führende Stadt ihren Künstlern, wie der modernen Kunst überhaupt und, last not least, sich selbst schuldig ist. — Im Kunstgewerbemuseum sieht man gegenwärtig eine Ausstellung von VOGELER-Worpswede. — Dem Städelschen Kunstinstitut wurde von der Familie Berg ein interessantes und umfangreiches Gemälde von PIETER AERTSEN geschenkt, bezeichnet und datiert 1559, eine sehr erfreuliche Bereicherung für die schöne Sammlung niederländischer Gemälde.

STUTTGART. Große HANS THOMA-Ausstellung im *Württembergischen Kunstverein*. Wenn man unser gesellschaftliches Leben nach den Ausstellungen des Kunstvereines beurteilen wollte, so stünden wir mitten drin im »Kollektivismus«. Eine Kollektivausstellung jagt die andere und sie sind meist sehr umfangreich, gleichsam als wollten die Aussteller auch in das letzte Fältchen ihrer künstlerischen Seele hineinleuchten. Wer reich und wandlungsfähig im Ausdruck ist, wer viel zu sagen hat, der ist auch mit vielem willkommen; ein anderes aber ist es, wenn solche Kollektivausstellungen nur eitle Selbstbespiegelungen sind, vergleichbar jenen »Spiegelsalons« auf Volksfesten, in welchen dem darin Stehenden immer nur das eigene unveränderliche Bild von den Wänden widerstrahlt. Nun, die große Kollektivausstellung, die Hans Thoma gebracht hat, wird niemand zu den »Selbstbespiegelungen« rechnen. Sie unterscheidet sich von den anderen schon dadurch, daß sie abgeschlossene Werke bringt und uns mit den Vorübungen dazu, mit den Studien, verschont. Ganz abgesehen davon, daß dieser Mann wirklich etwas zu sagen hat, wenn auch vielleicht nicht ganz so viel, als ihm in den letzten 14 Jahren seit jener denkwürdigen Münchner Ausstellung anno 1890, die seinen Ruhm begründete, nachgesagt, nachgerühmt worden ist. Indes, das ist menschlich und es ist vor allem deutsch: Durch einen Ueberschwang der Gefühle das wieder gut zu machen, was man früher an Anerkennung versäumt hatte. Freilich, auf der Höhe jener Ausstellung von 1890 steht unsere hiesige Ausstellung nicht; jene merkwürdigen Landschaften, in ihrer tiefgehenden nachhaltigen Wirkung an jene stillen seltsamen Gegenden erinnernd, wie sie uns mitunter in tiefem Traume erscheinen, sind ja schon längst im Privatbesitz und schwer zugänglich. Immerhin sind einige ganz prächtige Werke da, so seine »Wasserfälle von Tivoli«, aus dem Jahre 1880, entzückend in ihrem klaren Stimmungston und in der Zeichnung, Zusammenfassung der landschaftlichen Formen, so eigenartig, wie unter den lebenden Landschaftsmalern nur Thoma dies zu geben vermag, er, in dessen Auffassung das Nebensächliche gleichsam von selbst verschwindet, weil er eben am meisten Stilgefühl hat. Und auch ein starkes Gefühl dafür, was schön ist in der Landschaft und was Charakter hat, eine Klarheit der Anschauung, die unter unseren modernen Landschaftsmalern durchaus nicht so häufig ist. Ein Bild von außerordentlicher Tonschönheit ist ferner die »Rheinlandschaft« aus dem Jahre 1881, die in ihrer ganzen Malerei etwas von den Franzosen, namentlich Courbet, beeinflußt zu sein scheint. H. T.

KÖLN. — Letzthin dominierte im hiesigen Kunstleben eine Zeitlang unbestreitbar der Salon *Schulte*. Er zeigte u. a. einige der kräftigen, allerdings mitunter etwas zu stark an die Lithographie erinnernden Landschaften von ERNST LIEBERMANN. Dann sonnige Pleinairstücke und lichtdurchflutete Interieurs von EMIL NOLDE; besonders gut die »Bauern« und der »Frühling im Zimmer«. Es folgten einige der hellen Sommernächte des Nordens, die KALLSTENIUS gemalt, sowie zwei interessante Bilder von FROBENIUS; das eine derselben (»Traumstille Stunden«) von eindrucksvollem, wenn auch nicht sehr naiv wirkendem Stimmungsgehalt, das andere (»Bergfrühling«) in Zeichnung und Stimmung Hans Thomas würdig. Der »große Stein« von E. DÜCKER ist wesentlich schwächer, als die heuer in Düsseldorf gezeigte neuere Fassung des gleichen Motivs. Unter den Gemälden A. ACHENBACHS fiel eines vorteilhaft auf: der »Mondschein« an einem holländischen Kanal, datiert 1888. Auch G. OEDERS ebenso betitelte

Winterlandschaft war ein gutes Bild. Der alte KNAUS war mit einem Genrestück unangenehmster Art vertreten und dann mit dem drollig liebenswürdigen Faunsbildchen »Schadenfreude«. — Gleichzeitig oder bald darauf aber wurde größere Kunst vorgeführt: Eine ganz kleine, köstliche Tafel (»Abendrot«) von MESDAG; von UHDE nicht nur der »Patriarch« (Studie eines Greisenkopfes«), auch das bekannte Bild »Es ist nicht ferne mehr zur Herberge«. Dann war BÖCKLINS edles Pathos vertreten durch die »Nacht« und COROTS Lyrik durch eine kleine Landschaft (»Die alte Brücke«), von reizvollster Duftigkeit im Ton, wenn auch nicht gerade zu seinen Meisterwerken zählend.

Der *Kunstverein* trat eine Weile in den Hintergrund. Man sah damals eigentlich nur ein gutes Bild: nämlich die Waterloo-Szene »Vincere aut mori« von dem jungen KOHLSCHEIN; sie ist durch die Düsseldorfer Ausstellung 1902 erstmalig bekannt geworden und ist zweifellos eins der besten Schlachtengemälde neuerer Zeiten. — Darnach aber kamen wieder häufiger gute Sachen: so eine Anzahl Landschaften von EUGEN KAMPF, mit den bekannten Vorzügen seiner Kunst. Von H. BUSCH (Berlin) ein Bild »Eingang zum Friedhof«, in dem die Kontrastwirkung zwischen der lachenden Sommersonne und der ernsten Stille der Totenstätte sehr gut herausgebracht ist. Von F. VON WILLE eine Reihe neuer, prächtiger Eifellandschaften; besonders hervorzuheben der »Raufrost« und das »Bergnest«, beide von frappant sicher erfaßtem Charakter dieser herben Landschaft. Dann noch ein paar der zarten Bildchen des Karlsruher Landschafters HARBERS, besonders fein das Wiesenidyll »An der Nied«. Interessant war endlich eine Kollektiv-Ausstellung (34 Nummern umfassend) von HANS KEMPEN, einem jungen Kölner Künstler. Es sind teils Interieurs, teils landschaftliche Motive (aus Dachau und namentlich vom Rhein); am selbständigsten aber erscheinen die Porträts (in der Mehrzahl solche von Kindern), sie sind sicher in der Charakteristik und im Festhalten unbewußter momentaner Bewegung. Was alle seine Bilder auszeichnet, ist die resolute, manchmal fast derbe Farbenfreudigkeit. FORTLAGE

HANNOVER. Am 18. November wurde die Herbstausstellung des Kunstvereins für Hannover nach etwa achtwöchentlicher Dauer geschlossen. Ihre künstlerischen Darbietungen sind so reichhaltige gewesen und haben so sehr den Beifall der Künstler und Kunstfreunde gefunden, daß man mit Sicherheit hoffen darf, die neue Veranstaltung werde Bürgerrecht im künstlerischen Leben der Stadt gewinnen und nach und nach zu einem vollwertigen Gegenstücke der großen Frühjahrsausstellung sich gestalten lassen. Neben den hier bereits genannten Kollektivausstellungen sind im Verlaufe der Ausstellung noch HERKOMER-London, STERL-Dresden, mit einer kleineren Auswahl von Bildern, GUSTAV KOKEN und OTTO RAUTH-Hannover, COHEN-Paris, HERMANNS und WIEDERHOLD-Hannover, mit größeren, zum Teil wertvollen Kollektionen auf den Plan getreten. Die große, etwa 500 Arbeiten in Tusche, Federzeichnung, Gouache und Oel umfassende Sammlung aus dem Verlage der »*Fliegenden Blätter*«, gab einen vollwichtigen Beweis von der künstlerischen Bedeutung der modernen Illustration und übte einen besonderen Reiz sichtlich auch auf das große Publikum aus. Wie die gesamte Ausstellung, die alle 17 Säle des Künstlerhauses füllte, äußerlich imponierend in die Erscheinung trat, so hat sie auch erfreuliche ideelle und materielle Erfolge erzielt: eine Reihe hervorragender und interessanter Künstlercharaktere sind, durch eine bunte Auswahl ihrer Arbeiten von allen Seiten klar beleuchtet, dem Publikum vorgeführt, oder wenigstens, wie GABR. MAX, VON UHDE, LIEBERMANN etc., durch bedeutsame Arbeiten vertreten gewesen. Gegen diesen ideellen Gewinn steht auch der materielle nicht ganz zurück: der Besuch war, namentlich in Anbetracht, daß hier ein *neues* Unternehmen sich um die Gunst eines konservativen Interessentenkreises bemühen mußte, sehr rege und der Verkauf unerwartet günstig. PL.

KARLSRUHE. Unsere Stadt beherbergt gegenwärtig zwei sehr interessante Nachlaß-Ausstellungen hiesiger bekannter und hochverdienter Künstler. Die »EDMUND KANOLDT-Ausstellung« gewährt uns einen trefflichen Ueberblick über das ganze ideale, künstlerische Schaffen dieses vielleicht begabtesten Schülers von Friedr. Preller, dessen Spezialität, die heroische, stilisierte, klassische Landschaft mit mythologischer Staffage, er mit großem Glück und feinstem Verständnis fortsetzte. Die »HUGO KNORR-Ausstellung« zeigt uns in der Wahl und Auffassung der dargestellten künstlerischen Motive den direkten Gegensatz zu der vorigen. Stets bewahrte der einer ernsten Lebens- und Kunstauffassung zugetane Meister die Tradition seiner ostpreußischen Heimat und so hat auch seine Kunst etwas fast Kaltes, Nordisches, Korrektes, das der klassisch-frohen, idealen Natur Kanoldts stets fremd blieb. — Im hiesigen Kunstverein hat Professor LUDWIG DILL eine Kollektion seiner Dachauer Landschaften ausgestellt, die in ihrer großzügigen, potenzierten Auffassung der Naturformen, bei feinster und subtilster Farbenharmonie, wahre Leckerbissen für künstlerische Feinschmecker — aber auch ausschließlich nur für diese — abgeben, während das landläufige Kunstvereinspublikum ratlos ihnen gegenübersteht. Auch die Kollektion des Trübner-Schülers ALFRED SCHNARS ist eine sehr beachtenswerte Leistung echten Kunstverständnisses.

MÜNCHEN. Das im vorigen Heft von uns erwähnte Gerücht von dem Plane einer in Berlin einzurichtenden permanenten Ausstellung der Münchener Künstlergenossenschaft bestätigt sich nicht. Die dahin zielenden Vorschläge gingen von Herrn von Bayer aus, sind aber abgelehnt worden.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

BERLIN. Professor LUDWIG PIETSCH, der bekannte Illustrator und Schriftsteller, begeht am 25. Dezember ds. Js. seinen 80. Geburtstag.

DRESDEN. Prof. DR. JEAN LOUIS SPONSEL wurde als Nachfolger von Professor Lehrs zum Direktor des hiesigen Kgl. Kupferstichkabinetts ernannt.

DRESDEN. Am 15. Dezember ds. Js. sind 100 Jahre verflossen, seit ERNST RIETSCHEL in Pulsnitz geboren wurde. Dresden besitzt bekanntlich ein eigenes Museum mit Abgüssen der Werke des am 21. Februar 1861 hier verstorbenen Meisters.

GESTORBEN. Am 22. November, 51 Jahre alt, der holländische Landschaftsmaler THEOPHILE DE BOCK, in Deutschland durch wiederholte Teilnahme an den Kunstausstellungen wohlbekannt. Unsere Zeitschrift hat in den Jahrgängen IX (Heft 20), XI (Heft 15) und XVI (Heft 24) mehrere seiner Werke vorgeführt.

Redaktionsschluß: 1. Dezember 1904 Ausgabe: 15. Dezember 1904
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München



HUGO KAUFMANN
•PORTRÄTBÜSTE•



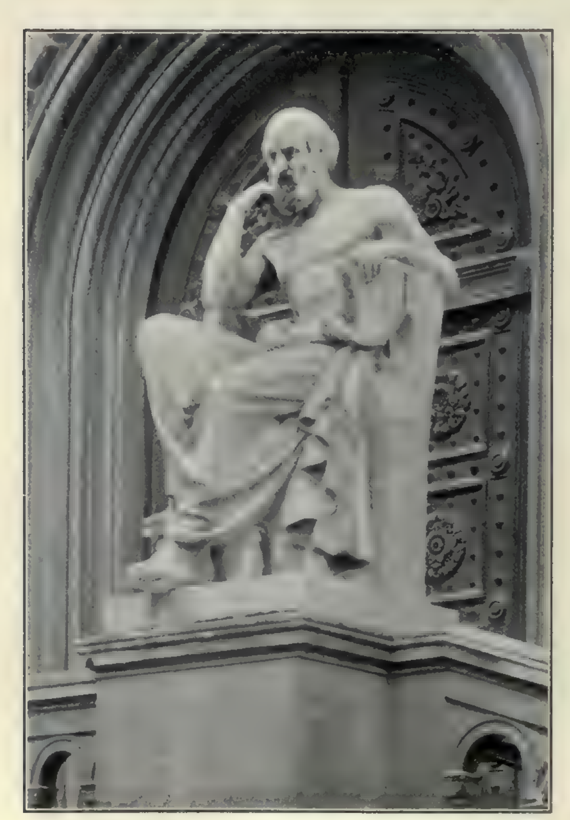
FRIEDRICH BRUGGER CHEIRON LEHRT ACHILL DAS SAITENSPIEL

ÜBER MÜNCHENER PLASTIK

Von Alexander Heilmeyer

Man hört viel öfter von Münchener Malern als von Münchener Bildhauern sprechen. Bis vor kurzem konnte auch von einer Münchener Plastik nicht die Rede sein. Was auf den jährlichen Ausstellungen erschien, ließ keinen bestimmten lokalen Charakter erkennen. Die Ausstellungen zeigen uns Werke, die ebensogut hier wie anderswo entstanden sein können, also vorwiegend Atelierplastik, keine bodenständige Kunst. Es fehlten gewisse Bedingungen, die unerläßlich scheinen, soll ein Bildwerk dem Leben der Gegenwart angehören und ihren mannigfachen Bedürfnissen und Idealen Ausdruck leihen. Es ist für ein Werk der Bildhauerkunst gewissermaßen eine Existenzfrage, daß es dauernd mit einer bestimmten Situation verbunden ist. Eine Statue, ein Denkmal kann nicht beliebig da und dorthin gestellt werden. Sie bedürfen vielmehr einer bestimmten Umgebung, eines Rahmens, in dem sie sich entfalten oder zu einheitlicher Stimmung konzentrieren können. Als ein solcher erweist sich in erster Linie die Architektur. Sie bildet einen natürlichen Stützpunkt und Nährboden für die Bildhauerei. Daher hat sich gerade die Plastik in München, als junge tüchtige Architekten sich ihrer annahmen, in öffentlichen Bauten, Brunnen, Grabmälern etc. unerwartet rasch entwickelt. Schon früher einmal waren dazu die Bedingungen vorhanden, als das Mäzenatentum König Ludwigs I. gerade auf dem Gebiete der Architektur und Bildnerei einen vorzeitigen Frühling hervorlockte, der freilich genug Blüten und Knospen trieb, aber nicht die erhofften Früchte zeitigte. Hätte der königliche Liebhaber der schönen Künste, wie vordem die französischen Ludwige, die Medizäer und Cäsaren einen tüchtigen Stab geschulter Künstler, vor allem aber schon vor Beginn seiner Arbeit eine bereits hochentwickelte künstlerische Kultur vorgefunden, so wäre vieles anders geworden; er hätte dann unmittelbar an etwas Gegebenes anknüpfen können. Sein Experiment, fremde Edelreiser auf unsere heimischen Wildstämme

zu pfropfen, wäre vielleicht gelungen. Allein bei dem Mangel jeglicher Tradition war es nicht möglich, eine alte Kultur, die am Tiber und am Arno blühte, an die Isar zu verpflanzen. Wohl wurden mit dem romantischen Hellenismus jener Tage eigentümliche Elemente in unser Kunstleben getragen, die immer fortwirkten und zu eigentümlichen Stilbildungen führten, die man am besten als einen ins Oberbayerische übersetzten Klassizismus bezeichnet. Den bescheidenen Anfang beginnender Klassizität an der Isar bietet der „Harmlos", die Marmorstatue eines nackten Jünglings am Eingange des Englischen Gartens. Es ist dies eine Arbeit des älteren SCHWANTHALER. Der jüngere, der berühmte LUDWIG SCHWANTHALER, ist der Schöpfer der Bavaria und anderer zahlloser Statuen. Er verstand es am besten, sich mit den Intentionen seines Mäzens abzufinden; er arbeitete rasch und billig. Sein Talent, in ruhiger, ungestörter Entfaltung entwickelt, wäre stark genug gewesen, die Bildhauerkunst zu hoher Geltung zu bringen. Wie durchaus plastisch gefühlt in der ganzen Konzeption ist nur die Bavaria! Der Beschauer, der den Koloß betrachtet, gewinnt davon sofort eine klare gegenständliche Vorstellung. Das Standbild steht in einem vorzüglich berechneten Verhältnis zu seiner nächsten Umgebung. Außerordentliches Stilgefühl bekundet Schwanthaler auch in den Reliefs an den Propyläen und vor allem in dem schönen Relief über der Eingangstüre zur Anatomie in der Schillerstraße. Wie gut steht dieses lebhaft empfundene, formschöne Bild des Jünglings im Kampfe mit der Sphinx zu dem architektonischen Rahmen und zu der Bestimmung des Baues! Ohne Zweifel hat die durch die außerordentliche Bautätigkeit König Ludwigs hervorgerufene Richtung in der Bildnerei den Sinn für das dekorativ Monumentale geweckt. Wir dürfen nur die vier Steinfiguren der sitzenden Philosophen auf der Freitreppe der kgl. Staatsbibliothek von SANGUINETTI, dann die von WAGNER ausgeführten Genien und die von HALBIG modellierte Viktoria auf dem Siegestor betrachten.



FRANCESCO SANGUINETTI PHILOSOPH

Vorherrschend blieb freilich ein eklektischer Zug, der vor allem auf die bloße Nachahmung antiker Vorbilder gerichtet war. Wie sehr einzelne feinsinnige Künstler das Wesen der Plastik aus der Anempfindung antiker Vorbilder abstrahierten und sich diesen zu nähern suchten, sieht man am besten in der Gruppe „Cheiron lehrt Achill das Saitenspiel". Freilich war auch BRUGGER, der Schöpfer derselben, darin ganz im Glauben seiner Zeit befangen, daß er die Idealität der Anschauung im Stofflichen, im Ausdruck des gegenständlichen Motives statt in der Form suchte. Man war der Meinung, die Plastik müsse sich direkt nachbildend an die Antike und ihren Stoffkreis halten. Die sogenannten Gipsklassen der Akademien, in denen nach Abgüssen antiker Statuen gezeichnet wurde, erschlossen nur wenigen den antiken Kunstgeist. Denn es ist eine alte Erfahrung, daß zur Erkenntnis desselben eine außerordentliche Reife gehört, wie sie junge Kopisten unmöglich erworben haben können. Wie erst die Lehrlinge in den Werkstätten in die Geheimnisse antiker Formgebung eingeweiht wurden, erhellt aufs schlagendste die Methode eines alten Gesellen, der bei seinen täglichen Unterweisungen der Jugend im Hinblick auf die Venus von Milo sagte: „eine glatte, runde, volle Form, gerade wie die Antike, das sei die Hauptsache." Sobald einer nur den leisesten Versuch unternahm, etwas freier und individueller zu arbeiten, erregte er das größte Aufsehen, so z. B. Halbig, den Pecht den ersten frechen Naturalisten heißt. Doch der Gang der kommenden Entwicklung ließ sich durch die ihr entgegentretende Kritik nicht mehr hintanhalten. Das Streben, vom toten



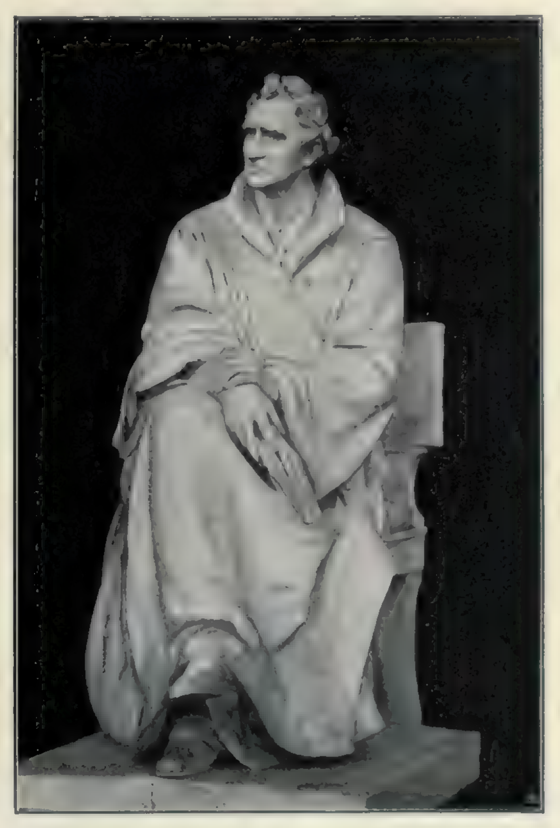
RUDOLF MAISON
ODIN

Gipsmodell zum Lebenden zu gelangen, aus den engen Schulsälen der Akademien hinaus ins Freie, kennzeichnet im allgemeinen das erste Einsetzen einer neuen Periode.

Etwa 1863 trat BEGAS zum ersten Male mit anmutigen Genrescenen, wie z. B. „Pan und Psyche“ oder „Pan als Lehrer des Flötenspiels“ hervor, worin das Auge des Beschauers im Gegensatz zu der antikisierenden Formbehandlung eines Brugger zum ersten Male wirkliche, der Natur abgelauschte Züge wahrnehmen konnte. Die Formen fließen weich ineinander über und erzeugen ein Spiel von Reflexen und Schatten, einen durchaus malerischen Eindruck, der von den Bildnern bisher eher gemieden als gesucht wurde. An Stelle der angestrebten Idealität der Form trat die Nachahmung der nächstbesten Natur mit all ihren eigentümlichen individuellen Bildungen und Zufälligkeiten. Der Münchener WAGMÜLLER, der bald nach Begas mit ähnlichen Arbeiten hervortrat, zeigte, wie dieser einen „Ueberschuß von starkem Naturgefühl über die strengen Formen plastischer Gestaltung“. Wagmüllers Kunst steht in innigem Zusammenhang mit den Tendenzen der Piloty-Schule, die vor allem in der Natur das Malerische, den stofflichen Reiz, die sinnliche Erscheinung der Dinge aufgriff und sie mit einer für jene Zeit meisterhaften Technik darstellte. Auch bei Wagmüller ist es vor allem die außerordentliche Geschicklichkeit, ja Virtuosität, mit der er in seinen Büsten und Figuren den Anschein eines belebten, ausdrucksvollen Moments zu erwecken wußte. Aber er bleibt dann doch zu sehr an der Oberfläche haften,

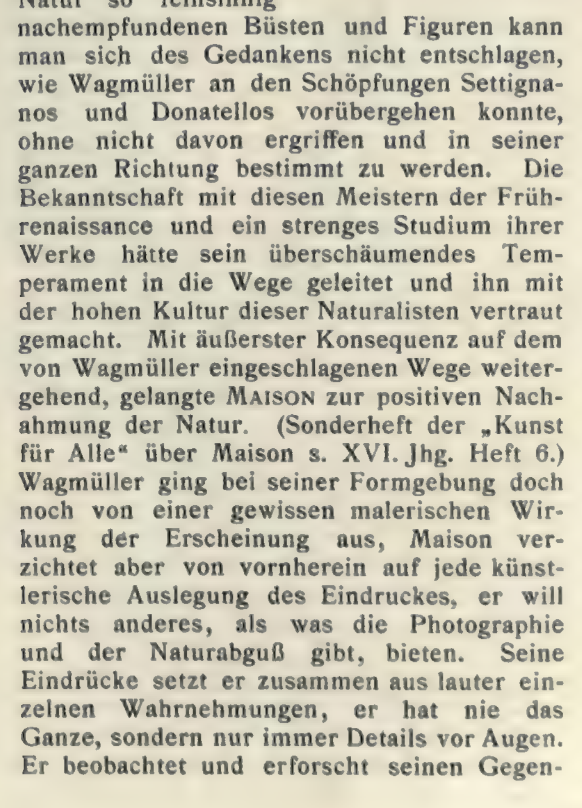


RUDOLF MAISON — EIN FLÜCHTLING



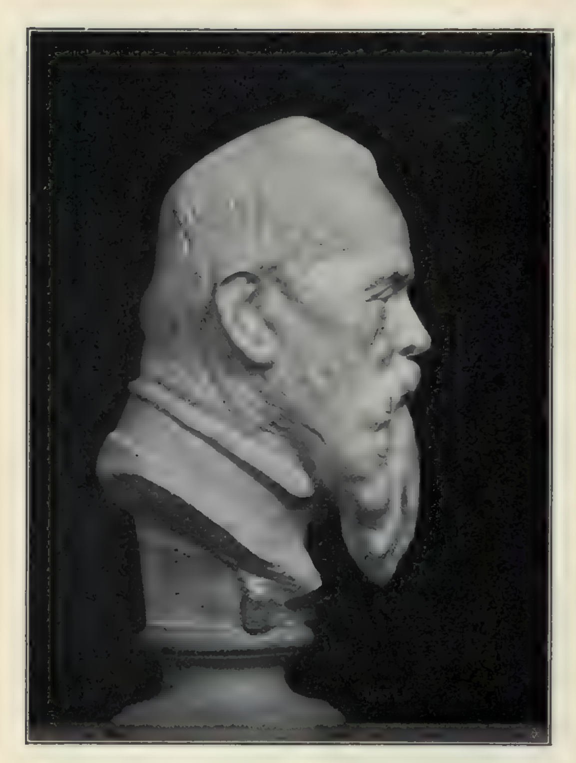
MICHAEL WAGMÜLLER J. v. LIEBIG-DENKMAL

seine Formgebung hat etwas maskenhaft Totes. Den organischen Zusammenhang aller Teile untereinander, das feste Gefüge von Fleisch und Knochen, überhaupt das Leben der Form hatte er nicht erfaßt. Es mangelte seinen Werken durchaus die wahre Plastik in der Erscheinung, daher auch die bekannte Liebigstatue trotz sonstiger vieler Vorzüge nicht dieselbe Wirkung tut wie etwa eine der imposanten Steinfiguren an der Münchener Staatsbibliothek. Nur da, wo er sich ganz auf die bloße Nachahmung der Natur beschränken konnte, wie im Porträt, da hat er für seine Zeit Gutes geschaffen. Bei der Betrachtung dieser, der Natur so feinsinnig nachempfundenen Büsten und Figuren kann man sich des Gedankens nicht entschlagen, wie Wagmüller an den Schöpfungen Settignanos und Donatellos vorübergehen konnte, ohne nicht davon ergriffen und in seiner ganzen Richtung bestimmt zu werden. Die Bekanntschaft mit diesen Meistern der Frührenaissance und ein strenges Studium ihrer Werke hätte sein überschäumendes Temperament in die Wege geleitet und ihn mit der hohen Kultur dieser Naturalisten vertraut gemacht. Mit äußerster Konsequenz auf dem von Wagmüller eingeschlagenen Wege weitergehend, gelangte Maison zur positiven Nachahmung der Natur. (Sonderheft der „Kunst für Alle“ über Maison s. XVI. Jhg. Heft 6.) Wagmüller ging bei seiner Formgebung doch noch von einer gewissen malerischen Wirkung der Erscheinung aus, Maison verzichtet aber von vornherein auf jede künstlerische Auslegung des Eindruckes, er will nichts anderes, als was die Photographie und der Naturabguß gibt, bieten. Seine Eindrücke setzt er zusammen aus lauter einzelnen Wahrnehmungen, er hat nie das Ganze, sondern nur immer Details vor Augen. Er beobachtet und erforscht seinen Gegenstand. Maisons Anschauung ist vielmehr eine wissenschaftliche als eine künstlerische. Seine Werke erfüllen alle Ansprüche, die man als Wissender an die bildliche Darstellung eines Objektes stellt. Die Negerfiguren könnten in einem anthropologischen Kabinett, seine Pferde in einer zoologischen Sammlung stehen. Maison gab sich aber mit der genauen stofflichen Wiedergabe der Oberfläche noch nicht zufrieden, er bemalte auch seine Statuen. In einzelnen Figuren, wie z. B. einem Neger, versucht er den matten Schimmer der Haut zu imitieren, ja selbst den Staub und Schmutz an den Füßen. Er betrachtete die Farbe als dem Dinge an sich zugehörig und da er sich einmal vorgenommen hatte, das Objekt genau zu imitieren, so versuchte er auch den farbigen Schein, den die Oberfläche der Dinge ausstrahlte, auf sein Werk zu übertragen.



Geradezu seltsam muß es anmuten, daß auch jene, welche in der Feststellung der Tatsachen, in der Negation des Ideals die Aufgabe und das Wesen des Realismus sahen, geradeso wie die antikisierenden Künstler dem Stofflichen große Bedeutung zulegten.

Maison legte auf das Motiv großes Gewicht. Er tat sich etwas darauf zugute, im Gegensatz zu den Gestalten aus dem antiken Stoffkreise solche aus der nordisch-germanischen Mythologie in die Plastik eingeführt zu haben. Unter den Bildhauern entsteht ein wahrer Wetteifer, neue Stoffgebiete zu erschließen. Alle Zeiten und alle Stilperioden mußten herhalten. Der Orient, das alte Aegypten, Rom und Athen wurden nach kulturhistorischen Merkwürdigkeiten durchforscht. Man kramte selbst den Inhalt der Museen aus und steckte die Modelle in Rüstungen und Landsknechtkostüme etc. Auch das neuerwachte Interesse für fremde Rassen und Völker wurde befriedigt und zugleich vor allem der sozialen Richtung der Zeit Rechnung getragen. Streik und Arbeiter-



WILHELM VON RÜMANN — PRINZREGENT LUITPOLD VON BAYERN

krawalle, Not und Elend, die Mühen und Plagen der Arbeit verherrlichten MAISON und ROTH in plastischen Gruppen. Nach dem Vorbilde Meuniers tauchten bald auf den Münchener Ausstellungen ähnliche Gestalten auf. Die Plastik folgte auch darin der Tendenz der Malerei, die sich allen Vorgängen des modernen Lebens anschloß und sie gewissermaßen illustrierte.

Diese Zuwendung der naturalistischen Plastik zur Darstellung moderner Menschen in ihrem bei der Arbeit gebräuchlichen Habitus führte notgedrungen zu einer ganz neuen Auffassung und Behandlung der bekleideten Figur. Wagmüller bei seiner Liebig-Statue hatte sich noch mit einer entsprechenden Drapierung geholfen. MEUNIER, RODIN u. a. gingen darin schon viel weiter. Auch in der deutschen Plastik gibt es vereinzelte Versuche.

Ebenso kam der kirchlichen Kunst, in der ja gewisse Aeusserlichkeiten, Kostüme und Attribute eine besondere Rolle spielen, diese neue Behandlungsweise zugute. Man drang doch stärker darauf, charakteristische Merkmale und stoffliche Unterschiede von Kleidung, Haut, Haaren, Schmuck, Waffen etc. durch die Modellierung mehr hervorzuheben und so die Wirkung wenigstens nach einer Seite zu steigern. BALTHASAR SCHMITT, WADERÉ, OTTO LANG haben in diesem Sinne gearbeitet.

Indem die Naturalisten darauf ausgingen, der Erscheinungen des Lebens habhaft zu werden, mußte ihre geschärfte Wahrnehmungs- und Beobachtungsgabe auch dazu gelangen, nicht nur stoffliche *Eindrücke*, sondern auch im *Ausdruck individuelle Züge* festzuhalten. Alle Momente vom Zustande latenter Ruhe bis zu äußerster Bewegtheit des Körpers, die ganze Stufenleiter menschlichen Empfindens sollte Ausdruck finden und sich in plastischen Werken verkörpern, ein Streben, das sich durch den steigenden Einfluß der französischen Plastik seit 1880 immer mehr äußerte. In zahlreichen Gruppen und Figuren macht sich ein Ueberschuß von lyrischem Gefühl auch heute noch auffallend bemerkbar. Schöpfungen wie Garvens' „Trauerndes Mädchen" und Kiefers „Betendes Kind" gehören in diese Gattung. Auch Floßmann, Dittler u. a. haben einzelne feinempfundene Gruppen und Figuren in dieser Art geschaffen, besonders aber RÜMANN in der Marmorfigur des sitzenden Mädchens, worin der Reiz der Erscheinung, das Anmutig-Weibliche mit feinem plastischen Gefühle festgehalten ist. Am fruchtbarsten zeigte sich aber der Ausdruck dieses Strebens nach Durchfühlung und Individualisierung der Form im Porträt. In der Büste der Prinzessin Therese ist Rümann, der zunächst auf Wagmüller fußte, ein vorzügliches Werk gelungen und er hat zugleich auch in diesem Sinne auf seine Schule gewirkt. (Eine eingehende Würdigung Rümanns brachte die „Kunst für Alle" in dem ihm gewidmeten Sonderheft (XVIII. Jhg. Heft 13), so daß wir heute wohl nur auf diese Monographie zu verweisen brauchen.) Die Jüngeren, vorzüglich Floßmann, Hahn, Hudler, Oppler, zum Teil noch durch das Studium der Porträtplastik italienischer Frührenaissance gefördert, haben auf diesem Gebiete Vorzügliches geleistet.

Indem sich der Naturalismus auf diesen engen Kreis unmittelbarer Nachahmung von bestimmten Einzelzügen beschränkte, konnte er eine Menge interessanter Details zutage fördern und den Anschein einer originalen selbständigen Kunstweise erwecken. Nur nach einer Richtung blieb er hinter dem früher Erreichten zurück. Dieselben Figuren und Gruppen, die im Atelier eine überraschend lebendige, packende Wirkung ausübten, erschienen dem Auge ganz anders, wenn sie im Freien aufgestellt wurden. Das Freilicht deckte die Mängel der Formgebung auf, die Form zerfiel in lauter Einzelheiten, es schien, als würde sie von der flüssigen Luft aufgelöst. Die Skulptur im Zusammenhange mit der Architektur entbehrte jeglicher Wirkung. So

blendend auch das Arrangement einzelner von Lorenz Gedon erbauten Häuser, wie z. B. die Fassade am Palais des Grafen Schack wirkte, so ließ sich der eigentliche Charakter dieser Scheinarchitektur doch nicht verbergen. Diese Plastik erwuchs nicht aus der Architektur heraus im Anschlusse an das organisch Bedingte derselben, sie trug vielmehr den Charakter einer improvisierten Dekoration, wie man sie auf Ausstellungen und bei Künstlerfesten entstehen sah. Nichtsdestoweniger fanden sich sofort Nachahmer, die sich dieser dekorativen Formen bedienten. Josef von Kramer dekorierte die Räume des Café Luitpold im Rokokostil, Kaindl modellierte zahllose Figuren und Gruppen für unsere Bauten. Eine Menge handwerklich geschulter Kräfte stellte sich in den Dienst der Münchener Stukkateure und plünderte bald den Formenschatz von Motiven aus allen Stilperioden. Es entstand das Sprüchlein „Zopf, Rokoko und Renaissan's, das ist mir alles oans"! Die Werkstätten der Stukkateure glichen großen Magazinen, wo die Baumeister je nach Bedarf Karyatiden, Konsolen, Kapitäle, Lisenen, Muscheln, Schnörkel, Masken, Festons, Girlanden, Kränze, Schilder etc. erstanden, womit sie die nüchternen Fassaden der Mietskasernen beklebten.



WILHELM VON RÜMANN MÄDCHENAKT

Gleichzeitig erwuchsen auch schon aus den Bildhauerschulen der Akademie jüngere Künstler, die erfolgreich auftraten. Auf den Ausstellungen erschienen Arbeiten von Beyrer, Gasteiger, Heilmaier, Habich, Kiefer, Waderé. Für die neuerbaute Ludwigsbrücke in München schufen Hahn und Kaufmann zwei vorzüglich gearbeitete Kolossalfiguren in Kelheimer Kalkstein; Netzer seinen phantasievollen Tritonbrunnen in den Anlagen der Herzog Heinrichstraße. Ueberall wo man hinsah, begann es sich zu regen, Triebkräfte genug für ein reiches bildnerisches Leben.

Aber trotz allen Ueberschusses an treibenden Kräften trugen alle diese Erzeugnisse doch nicht das Gepräge einer ruhigen Kraftentwicklung und vollendeten Beherrschung der Form. Es fehlt bei allen interessanten Einzelheiten und oft überraschend hervortretenden Zügen intimer Beobachtung der Natur doch die Einheitlichkeit in der Erscheinung, die die Werke früherer Perioden auszeichnet. Ein *Moment*, das man am besten mit *Stil* bezeichnet, vermißte man bei Neueren. Man kann sich bei der Betrachtung einer gewissen Unruhe nicht erwehren, die daraus erwächst, daß diese Kunst eine gewisse Affektion zur Schau trägt, daß sie selbst in ihren Bestrebungen unsicher geworden, eines harmonischen Ausdruckes entbehrt. „Es hat etwas Verzweifelndes," schrieb schon damals Konrad Fiedler in seinem Aufsatze ‚Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit', „zu sehen, wie die künstlerischen Triebe und Kräfte in Ermanglung eines ihnen durch Zeit und Umstände gegebenen Gebietes ratlos nach irgend einem Boden suchen, auf dem sie sich entwickeln können." Die ganze Produktion beschränkte sich fast nur auf das Atelier und die Ausstellungen. Man konnte sie am besten mit einer Treibhauskultur vergleichen, da jede Pflanze, abgesondert von den übrigen, in einem Topfe groß gezogen und dann an einen beliebigen Ort versetzt wurde.

(Schluß folgt)

DIE GEPLANTE NEUREGELUNG DES URHEBERRECHTES AN WERKEN DER BILDENDEN KÜNSTE

Von Eduard Eckert

(Schluß)

Als eine weitere wichtige Neuerung enthält der Entwurf den Versuch einer Regelung des Rechtes am eigenen Bilde. Der Satz, daß das Urheberrecht dem Verfertiger des Bildes zusteht, erleidet nach dem jetzigen Recht eine Ausnahme bei bestellten Porträten: das Urheberrecht an ihnen geht auf den Besteller über. Der Photograph z. B. darf von dem Negativ eines bestellten Bildnisses nicht mehr Abzüge machen, als bei ihm bestellt sind. Stellt er dennoch weitere Abzüge her, sei es, daß er das Bild eigenmächtig ausstellen oder dem Verehrer der von ihm photographierten jungen Dame auf dessen Wunsch überlassen möchte, so macht er sich strafbar. Diese Bestimmung, die auch für die von Künstlerhand hergestellten Bildnisse gilt, ist, wie das Reichsgericht sich einmal ausdrückt, hervorgerufen durch „die menschlich vollständig verständliche und gerechtfertigte Abneigung, sich oder eine andere Person wider Willen vor die Oeffentlichkeit gezogen und zum Gegenstand der Aufmerksamkeit und der Kritik des Publikums gemacht zu sehen.“ Allein es ist klar, daß dieses Interesse des Abgebildeten durch den Uebergang des Urheberrechtes an bestellten Bildnissen auf den Besteller recht unvollkommen geschützt ist; denn dieser Uebergang findet auch dann statt, wenn der Besteller des Bildnisses und der Abgebildete nicht dieselbe Person sind, und gegen eigenmächtig vom Künstler oder Photographen hergestellte Bildnisse, die den Wünschen des Abgebildeten in der Regel weniger entsprechen werden als die auf Bestellung gelieferten, bietet die Bestimmung dem Abgebildeten gleichfalls keinerlei Schutz.


ARTUR STORCH KNABE MIT SCHILDKRÖTE

Dieser Rechtszustand ist vielfach als ungenügend gescholten und die Forderung nach einem ausreichenden Schutze des Rechtes am eigenen Bild erhoben worden. Der Entwurf des neuen Kunstschutzgesetzes kommt diesen Bestrebungen entgegen. Es soll zwar in Zukunft auch an Bildnissen das Urheberrecht dem Verfertiger verbleiben und der Besteller des Bildnisses lediglich das Recht zu dessen Vervielfältigung haben, die übrigens bei einem Werke der bildenden Kunst zu Lebzeiten des Verfertigers nur durch Photographie erfolgen darf; allein das Recht am eigenen Bilde soll dadurch zur Geltung kommen, daß Bildnisse nur mit Einwilligung des Abgebildeten verbreitet oder öffentlich zur Schau gestellt werden dürfen und nach dem Tode des Abgebildeten hiezu noch zehn Jahre lang die Zustimmung der Angehörigen des Abgebildeten erforderlich sein soll. Abgesehen von den Bildnissen zu amtlichen Zwecken sieht der Entwurf von dieser Regel nur zwei Ausnahmen vor, die eine zugunsten von Bildnissen aus dem Bereiche der Zeitgeschichte und die zweite zugunsten von Bildern, deren Zweck nicht in der Darstellung einzelner Personen besteht, sondern die nur



IGNATIUS TASCHNER
• STRAUCHRITTER •

nebenbei, etwa in der Staffage einer Landschaft, Personen mit Porträtähnlichkeit wiedergeben. Der von mancher Seite erhobenen Forderung, es solle auch die Herstellung eines Bildnisses ohne Genehmigung des Abgebildeten verboten werden, ist in dem Entwurfe nicht stattgegeben worden. Die Aufnahme einer solchen Bestimmung in das neue Gesetz würde unsere Kunst zwar nicht — „mit dem Rasiermesser unterbinden“, wie sich einmal ein Rechtsanwalt bei der Verteidigung eines wegen der Verbreitung unzüchtiger Bilder angeklagten Buchhändlers in der Hitze des Plaidoyers ausgedrückt hat, aber sie würde unseren Künstlern die besten Vorbilder rauben, nämlich die, die es nicht wissen, daß sie als Vorbilder dienen. Wenn auch diese Gefahr nach dem Entwurfe nicht droht, so kann es doch nicht ausbleiben, daß schon die vom Entwurfe beabsichtigte Beschränkung in der Verbreitung und öffentlichen Schaustellung von Bildnissen unsere Künstler in der Verwertung gerade der nach den besten Vorbildern gewonnenen Bilder auf das empfindlichste beeinträchtigt.*) Die „Abneigung, sich vor die Oeffentlichkeit gezogen und zum Gegenstande der Aufmerksamkeit und Kritik des Publikums gemacht zu sehen“, dürfte denn doch keinen genügenden Grund für eine solche Schädigung unserer Künstlerschaft bilden. Wer so empfindlich sein will, der möge eben zu Hause zwischen seinen vier Wänden bleiben und sie nur in der Jahreszeit verlassen, in der die Polizeiverordnungen es ihm erlauben, maskiert zu gehen!



BALTHASAR SCHMITT MARIENALTAR

Der Entwurf nimmt keine Rücksicht da-

*) Auch hier müssen wir Einwendungen erheben. Die Bildnisse aller derjenigen Personen, welche der Zeitgeschichte angehören, und zwar, wie die Motive ausdrücklich noch hervorheben, der Zeitgeschichte im weitesten Sinne, dürfen ohne Genehmigung der



BALTHASAR SCHMITT CHRISTUSALTAR

rauf, daß die Genehmigung, von der er die Verbreitung oder öffentliche Ausstellung eines Bildnisses abhängig macht, mitunter äußerst schwer beizubringen ist; man denke vor allem daran, daß der Abgebildete selbst gestorben ist und nun seine Angehörigen, die vielleicht über die Erde zerstreut wohnen, auszumitteln und zu befragen sind. Dies ist umso befremdlicher, als bei anderen Bestimmungen des Entwurfes gerade die Schwierigkeit, eine solche Genehmigung einzuholen, in den Erläuterungen als Grund, wenn auch nicht als der ausschließliche Grund, angeführt wird, warum der Entwurf den aus Künstlerkreisen geäußerten Wünschen nicht entspricht.

Wird der Entwurf Gesetz, so werden wir

Dargestellten verbreitet und ausgestellt werden. Es kommen also hier nur noch in Betracht die Porträts von Privatpersonen, und diese müssen gegen eine öffentliche Ausstellung oder eine Nachbildung gegen den Willen des Dargestellten geschützt werden können. Eine solche Rücksicht kann der Porträtierte von einem Maler billigerweise verlangen, die Interessen des Dargestellten überwiegen die des Künstlers. — Eine ganz andere Frage, die hier nicht berücksichtigt wird, die aber wohl Erörterung verdient, ist die, ob es im Interesse der Künstler liegt, dem Käufer eines Originales ohne weiteres das unbeschränkte Recht der Ausstellung zu überlassen. Bei bestellten Panorama- und Diorama-Bildern wird das ohne weiteres selbstverständlich sein, dagegen ist es doch wohl sehr zu erwägen, ob ein Gemäldehändler, der ein Bild besitzt, welches irgendwie etwas Sensationelles darstellt oder durch Zufall zu einer sensationellen Bedeutung gelangt (wir erinnern nur an Gräfs Märchen), ohne weiteres zur gewerbsmäßigen Ausstellung des Bildes gegen Bezahlung berechtigt sein soll. Auf der anderen Seite läßt sich aber nicht verkennen, daß durch das strikte Ausstellungs-Verbot der Eigentümer in seiner Dispositionsbefugnis sehr beschränkt wird. Stirbt der Besitzer einer Gemäldesammlung, so entspricht es offenbar dem natürlichen Rechtsgefühl des Volkes, daß den Erben gestattet werden muß, die Bilder, wenn sie die Gemäldesammlung nicht behalten wollen, zu verauktionieren und vorher öffentlich auszustellen, eventuell auch gegen ein formelles kleines Entgelt, um zu großen Zudrang zu vermeiden. Alle Ausstellungsunternehmungen werden großen Schwierigkeiten entgegensehen, wenn sie bei den zahlreichen Bildern, die sie nicht direkt vom Künstler erhalten, jedesmal vom Aussteller den Nachweis der Erlaubnis des Künstlers zur Ausstellung verlangen müssen. Die großen Ausstellungen nehmen wie die kleinen, welche bedeutende Kunsthandlungen, wie Schulte, Keller Reiner in Berlin, Arnold in Dresden, Schneider in Frankfurt, veranstalten, Entree, sei es in Form von Abonnements, sei es in Form von Zahlungen für den einzelnen Besuch. Es liegt nach unserer Meinung im Interesse der Künstler, derartige Veranstaltungen nicht zu sehr zu behindern; aber wie ist mit Rücksicht auf die immerhin doch mögliche professionelle Ausbeutung eines Bildes für Ausstellungszwecke die Grenze zu ziehen? Hierüber würden wir gern die Meinung besonders der Künstler aus unserem Abonnentenkreis hören.

Red. d. »K. f. A.«.



ERWIN KURZ
BILDNISRELIEF

z. B. folgenden Rechtszustand haben. Ein Künstler hat ein Bildnis gemalt. Das Bild wird bei ihm auf Betreiben eines Gläubigers gepfändet*) und versteigert, und der Erwerber, ein Kunsthändler, der es natürlich wieder losschlagen möchte, stellt es öffentlich aus. Dem Künstler mag die Ausstellung noch so unerwünscht sein — er hat das Bild vielleicht vor dreißig Jahren gemalt und befürchtet von der Ausstellung eine Beeinträchtigung seines künstlerischen Rufes — er kann trotzdem die Ausstellung nicht verbieten. Wohl aber kann dies der Abgebildete, auch wenn ihm die Ausstellung aus keinem anderen Grund unangenehm ist, als weil er sein wertes Antlitz, das er sonst auch dem Publikum nicht zu verbergen pflegt, nicht im Bilde „vor die Oeffentlichkeit gezogen" zu sehen wünscht. In der Begründung des Entwurfes heißt es: „Würde zu jeder öffentlichen Schaustellung eines Gemäldes u. s. w. die Genehmigung des Verfertigers oder seines oft unbekannten Rechtsnachfolgers eingeholt werden müssen, so würde die Veranstaltung von Ausstellungen wesentlich erschwert und unter Umständen unmöglich gemacht werden." Das mag sein, und in der Regel wird ein Künstler auch gegen die Ausstellung seines Werkes nichts einzuwenden haben. Warum aber läßt man die gleiche Erwägung nicht durchweg walten? Warum macht man die Ausstellung von Bildnissen, die doch auch der Mehrzahl der Abgebildeten nur schmeicheln wird, von einer unter Umständen sehr schwer beizubringenden Genehmigung abhängig?

Ebenso inkonsequent ist es, wenn der Entwurf, der jede Einzelkopie, soferne sie nur nicht zum Zweck der Verbreitung oder öffentlichen Schaustellung und nicht gegen Entgelt erfolgt, z. B. Kopien zu Studienzwecken unabhängig von dem Willen des Urhebers gestatten zu sollen glaubt, in der Begründung hiezu bemerkt: „Eine Vorschrift, wie sie in Künstlerkreisen gewünscht wird, nämlich, daß in jedem einzelnen Falle die Einwilligung des Urhebers eingeholt werden möge, würde sich schon aus äußeren Gründen, z. B. wegen unbekannten Aufenthaltes, Todes des Künstlers u. s. w., nicht durchführen lassen." Ganz das Gleiche läßt sich der im Entwurfe vorgesehenen Regelung des Rechtes am eigenen Bild entgegenhalten, und dabei steht doch für den Künstler, wenn seine Werke ohne sein Wissen, sei es auch mit der oben angegebenen Einschränkung, nachgebildet werden dürfen, gewiß weit mehr auf dem Spiel als für eine porträtierte Person bei der eigenmächtigen Verbreitung oder öffentlichen Ausstellung ihres Porträts. Die Erläuterungen des Entwurfes bemerken: „Sobald die Kopie dem Gewerbebetrieb eines Händlers, Antiquars, Sortimenters überlassen wird, untersteht sie dem Rechte des Urhebers"; was ist dem Künstler hiemit gedient, wenn er von der Herstellung der Kopie nichts erfährt und infolgedessen gar nicht weiß, daß und wo eine Kopie seines Werkes existiert, deren Verwertung sein Vermögen und deren Qualität seinen künstlerischen Ruf empfindlich zu schädigen vermag?

Der Entwurf sieht noch manche andere, hier nicht besprochene Neuerung für unser künftiges künstlerisches Urheberrecht vor.



HUGO KAUFMANN PHRYNE

*) Die Zwangsvollstreckung in das Eigentum eines Bildes solange es sich noch in den Händen des Künstlers befindet, darf unserer Meinung nach nur dann gestattet sein, wenn der Künstler dieses Gemälde selbst als vollendet erklärt hat, sei es z. B. durch eine öffentliche Ausstellung, sei es durch Signierung, die ja immerhin im allgemeinen wohl die Fertigstellung des Bildes bedeutet oder durch konkludente Handlungen. Eine Zwangsvollstreckung in Skizzen, die sich unfertig im Atelier des Künstlers noch befinden, sollte das Gesetz ausschließen. Red. d. »K. f. A.«

Daß dabei nicht alle Wünsche Berücksichtigung gefunden haben, die aus Künstlerkreisen geäußert worden sind, ist bei dem Widerstreite der Interessen, die in Frage kommen und von dem Gesetzgeber gegeneinander abzuwägen sind, nicht verwunderlich. Sehr zu bedauern ist es, daß man im Reichsamte des Inneren nach den Erfahrungen, die man dort bei der Beratung mit Sachverständigen gemacht hat, dem Wunsche nach einer gesetzlichen Regelung des Kunstverlagsrechtes noch nicht nachkommen zu können glaubt. Auf all das näher einzugehen, ist hier nicht der Platz. Der Zweck dieser Zeilen ist in der Hauptsache erfüllt, wenn es ihnen gelingt, unter denen, die es angeht, vor allem unter unseren Künstlern, das Interesse an der Neuregelung unseres künstlerischen Urheberrechtes zu stärken, sie insbesondere auf einige bedenkliche Bestimmungen des Entwurfes hinzuweisen, deren Beseitigung oder Verbesserung anzustreben es jetzt noch nicht zu spät ist.



JOSEF FLOSSMANN KINDERBÜSTE



AUS DEN ERINNERUNGEN EINES MUSEUMSDIREKTORS

Von Fritz Günther

Der alte Wallraf, der Gründer des nach ihm benannten Museums in Köln, hatte von der Tätigkeit eines Museumsbeamten keine besonders hohe Meinung. Der Konservator müsse sich — so bestimmte er bei Schenkung seiner Sammlungen an die Stadt — im Museum aufhalten, damit er Fürstlichkeiten und sonstige Honoratioren empfangen und sie durch die Ausstellung begleiten könne. Es braucht dann wohl niemanden wunderzunehmen, wenn Frau Geheimrat Sauerbier oder Herr Präsident Leisetreter die Güte haben, den Konservator durch einen Aufseher auf ihre Anwesenheit aufmerksam zu machen und dessen Führung beanspruchen. Wenige Besucher machen sich ein Gewissen daraus, den geschäftigen Müßiggang eines Museumsleiters durch eine mehr oder weniger interessante, mehr oder weniger mit der Kunst zusammenhängende Unterhaltung zu unterbrechen. Mancher Besitzer eines seiner Meinung nach unschätzbaren Bildes ist entrüstet, wenn seine liebenswürdige Einladung, das kostbare Werk in seiner Wohnung zu besichtigen, mit der ebenso liebenswürdigen Einladung beantwortet wird, es zur Begutachtung im Museum vorzuführen. Er kann sich nur schwer vorstellen, daß der Konservator, wenn er allen derartigen Einladungen folgen wollte, den ganzen lieben Tag per Droschke von Haus zu Haus fahren müßte, um schließlich in hundert Fällen vielleicht einmal den Weg halbwegs lohnend zu finden.

Die Angebote zu Ankäufen und Ausstellungen bieten für den Museumsmann eine nie versiegende Quelle der Heiterkeit, daneben freilich auch des Aergers und Verdrusses. Eine kunstgewerbliche Sammlung wurde lange Zeit von einem ehrsamen Schneidermeister mit dem Antrage bestürmt, einen Anzug ohne Naht, den er gebaut hatte, auszustellen.*) Das hartnäckige Männchen ruhte nicht eher als bis es alle Instanzen bis zum Minister, natürlich ohne Erfolg, durchlaufen hatte. Eine andere Sammlung erhielt eines schönen Tages mit der Post ein eingeschriebenes Paketchen aus Trier, das eine ovale Bleiplatte, eine Art Medaillon zum Anhängen enthielt. Auf der einen Seite zeigte es in

*) Er kalkulierte also: Einen Anzug machen, ist ein Gewerbe, einen solchen ohne Naht aber — eine Kunst. Das Ganze also — Kunstgewerbe.

groben Umrissen eine Darstellung des heiligen Rockes, auf der anderen das Kreuz mit drei Nägeln auf einem Dreiberge und die Initialen IHS. Dem beiliegenden Briefe zufolge stammte das Stück aus einem fränkischen Grabe in Andernach, stellte eine Pilgermedaille vor, wie man sie von den Wallfahrten zum heiligen Rocke mitbrachte und sollte durch seine Fundumstände den Beweis erbringen, daß die Verehrung dieser Reliquie bis in vorkarolingische Zeit zurückreiche. Der Direktor bedauerte lebhaft, dem Fundstücke diese Beweiskraft nicht beimessen zu können, da es nach der Verzierung der Rückseite frühestens dem sechzehnten, nach Form und Erhaltung des ganzen aber wahrscheinlich gar erst dem Anfange des neunzehnten Jahrhunderts angehöre. Und was den Fund in einem fränkischen Grabe betreffe, so wäre dies nichts als ein ziemlich ungeschickter Händlerkniff. Darauf erfolgte aus Trier eine ärgerliche Erwiderung, man würgte die Enttäuschung herunter und ließ den Fund wieder in der Versenkung verschwinden. Ein Versuch, ihn etwa in der Weise auszuschroten, wie das bekannte Elfenbeinrelief mit der Ueberführung von Reliquien in eine Kirche, das im Schatze des Trierer Domes verwahrt wird, ist meines Wissens nicht gemacht worden. Uebrigens verüben Zufälligkeiten manchmal ähnliche Streiche, wie die Hände unzuverlässiger Händler und setzen die Zuverlässigkeit der modernen Wissenschaft des Spatens auf eine harte Probe. Einmal wurde ich herbeigerufen, um die Ausgrabung einiger römischer Steinsärge zu leiten, auf die man bei der Anlage einer Wasserleitung gestoßen war. Vor meinen Augen ward der schwere, etwa 70 cm dicke Deckel eines Sarkophages mit Brechstangen und Pfählen gehoben, wobei er in der Mitte barst. Der Sarg selbst, voll feuchter schlammiger Erde, in welcher die auseinandergefallenen Knochen des Gerippes eingebettet waren, schien keine Beigaben zu enthalten. Aber nach längerem vergeblichen Suchen stieß ein Arbeiter einen Freudenruf aus:

„Herr Doktor, 'ne Münz', 'ne Münz!"

Ich nahm das Stück aus seinen Händen, reinigte es selbst und las mit tötlicher Sicherheit zu meinem Schrekken darauf die Legende: Van Houtens Kakao ist der beste.

„Eine echt amerikanische Reklame", dachte ich, nachdem ich meine Fassung wieder erlangt hatte. Aber bald war das Rätsel gelöst. Der schwere Sargdeckel hatte, sei es von Anfang an, sei es infolge der vielen Erschütterungen, welchen er im Erdboden durch Jahrhunderte ausgesetzt war, einen Spalt. Der Deckel der Kakaobüchse — als solcher entpuppte sich die Münze — war auf der Straße fortgeworfen worden, hatte sich zwischen den Pflastersteinen durchgedrängt und war in dem aufgeschütteten Boden, der durch das Legen von Kleinbahnschienen, Gas-, Wasserleitungen und Kanalröhren immer wieder aufs neue aufgewühlt wurde, allmählich bis zum Sarkophage und durch den Spalt in diesen hinabgesunken.

Wer heutzutage bei der großen Konkurrenz etwas besonders Gutes erwerben will, muß



JOSEF FLOSSMANN BEETHOVENRELIEF

rasch zugreifen. Das ist leicht gesagt, aber schwer getan, zumal wenn die Museums-Kommissionen gehört werden müssen. Diese sind zwar in vielen Fällen bequem als Sündenböcke zu benützen, in anderen aber sind sie weniger nützlich, wie beispielsweise im Jahre 1890, als dem Museum zu X ein Böcklin zum Kaufe angeboten war. Böcklin war damals eigentlich noch nicht Mode, seine Bilderpreise recht mäßig. Das angebotene Gemälde, eines der besten des Meisters, sollte 6000 M. kosten. Den Preis wollte die Kommission gerne bewilligen, sie wollte dafür aber auch ein gut gemaltes Bild haben. Und dieser Böcklin war nicht gut gemalt, wie ein Kenner versicherte.

„Wenn jetzt ein Ingenieur so eine Brücke bauen wollte, wie sie auf dem Bilde da ist, würde man ihn wegen Gefährdung der Sicherheit ins Loch stecken“, meinte er unter dem Gelächter der übrigen.



GEORG PEZOLD — ELCH

Und damit war das Schicksal des Bildes besiegelt. Viele Jahre gingen ins Land, Böcklin war eine allgemein anerkannte Größe geworden, deren Preise der Kunsthandel bis ins Aschgraue emportrieb. Wer für ihn nicht unbedingt schwärmte, mußte schon ein Barbar sein. Seine Bilder wechselten infolge der entfesselten Spekulation wiederholt ihre Besitzer. So kam es, daß auch das genannte Bild an einen Kunsthändler überging, der es zufällig demselben Museum zum zweiten Male anbot. Nun hatte es mehr Glück, freilich war inzwischen die Kommission eine andere geworden, ein anderer aber auch der — Preis. Er betrug jetzt 60000 M.

Die Ausfuhr von alten Kunstwerken aus Italien ist jetzt bekanntlich durch die dortige Regierung sehr erschwert. Aber man muß sich zu helfen wissen. Unter den Auslagen, die der Direktor eines großen deutschen Museums nach einem längeren Beutezuge nach

Italien verrechnete, befand sich auch ein mehrere tausend Mark umfassender Posten „Sonstige Auslagen“. Die Schreiberseelen gerieten in heftige Aufregung, denn es fehlten die Belege. Aufgefordert, die Ausgaben unter diesem Titel näher zu bezeichnen und zu rechtfertigen, gestand der Direktor, daß es sich um — Bestechungsgelder für italienische Zollbeamte handle, welche über also erworbene Summen nicht zu quittieren pflegten. — Viele Mühe kostete ein anderes Museum die Erwerbung eines Meisterwerkes von Giovanni Bellini. Es gehörte einem vornehmen italienischen Gutsbesitzer, der es mit zahlreichen anderen Gemälden in seinem Schlosse in der Emilia hütete und auf Wunsch gerne Kunstfreunden zeigte. Da trat der Versucher in Gestalt eines deutschen Galeriedirektors an ihn heran und siehe — der Conte war nicht abgeneigt, den Bellini gegen ein entsprechendes Gegengeschenk in bar dem Fremden zu schenken. Der Vertrag wurde abgeschlossen und der Conte verreiste. Tür und Fenster seines Schlosses wurden hermetisch verriegelt und während der längeren Abwesenheit des Besitzers kein Besucher eingelassen. Am nächsten Tage langte bei der benachbarten Kunstakademie ein Gemälde zur Begutachtung an, das nach Deutschland ausgeführt werden sollte. Nach dem italienischen Gesetze müssen nämlich alle für das Ausland bestimmten alten Kunstwerke dem nächsten Museums- oder Akademiedirektor vorgeführt werden, welcher die Ausfuhr, falls der Kunstwert ein hervorragender ist, verhindert. In diesem Falle lag kein Grund vor, das Bild zurückzuhalten, denn es war höchst unbedeutend. So wanderte es denn unbeanstandet über die Alpen an seinen neuen Bestimmungsort, wo man alsbald den Rahmen und hierauf vom Blendrahmen eine alte Leinwand mit jenem unbedeutenden Bilde abnahm, das der Akademiedirektor begutachtet hatte. Mit dieser Croute war der Bellini zugedeckt und so über die Grenze gebracht worden. Nun arbeitete ein Maler aus Leibeskräften an einer Kopie, welche bald fertig wurde, dann ihrerseits unter derselben aufgenagelten Croute verschwand und an den Conte als „unannehmbar“ zurückgesandt wurde. An der Stelle des Bellini hing nun in dessen Schlosse die täuschend gelungene Kopie. Die schlauen Italiener aber verlachen die dummen Tedeschi, die in ihre Museen moderne Kopien alter Bilder hängen und sie für Originale halten.

WIENER SITUATIONSBILD

Ein bisher in den Annalen des Wiener Kunstlebens noch nie dagewesenes Ereignis ist eingetreten — nämlich die Schließung der Akademie der bildenden Künste. Diese Schließung ist eine vom Rektor und den Mitgliedern des Professorenrates wohlerwogene Maßregel, um weitere drohende Unruhen zu vereiteln. Es handelt sich ihnen aber nicht, wie dies gewöhnlich der Fall ist, darum, denjenigen zu schützen, gegen welchen die Demonstrationen gerichtet sind, sondern sie wollen die Demonstranten vor den unvermeidlichen Folgen, welche Ausschreitungen an einer staatlichen Unterrichtsanstalt nach sich ziehen, bewahren.

Denn die Professoren stehen solidarisch auf Seite der Studenten. Ein gemeinsam erlittenes Unrecht hat bei Lehrern und Schülern ein gemeinsames Gefühl der Erbitterung hervorgerufen und es ist nicht ausgeschlossen, daß die Revolte der Professoren, wenn sie auch formal einen anderen Charakter annehmen wird, dem Unterrichts-Ministerium schwere Verlegenheiten bereiten kann.

Am 6. Dezember dieses Jahres brachte Abgeordneter Erler im Parlament folgende Interpellation ein: »Ist es dem Minister bekannt, daß der Kunstreferent Ritter von Wiener, welcher im Jahre 1900 als Ausstellungskommissär in Paris fungierte, und sein Adlatus Architekt Urban sich Ungerechtigkeiten und Bevorzugungen zu schulden kommen ließen? Weiß er schon, daß die Ernennung des Professors Lefler zum Professor der Kunstakademie erst in dem

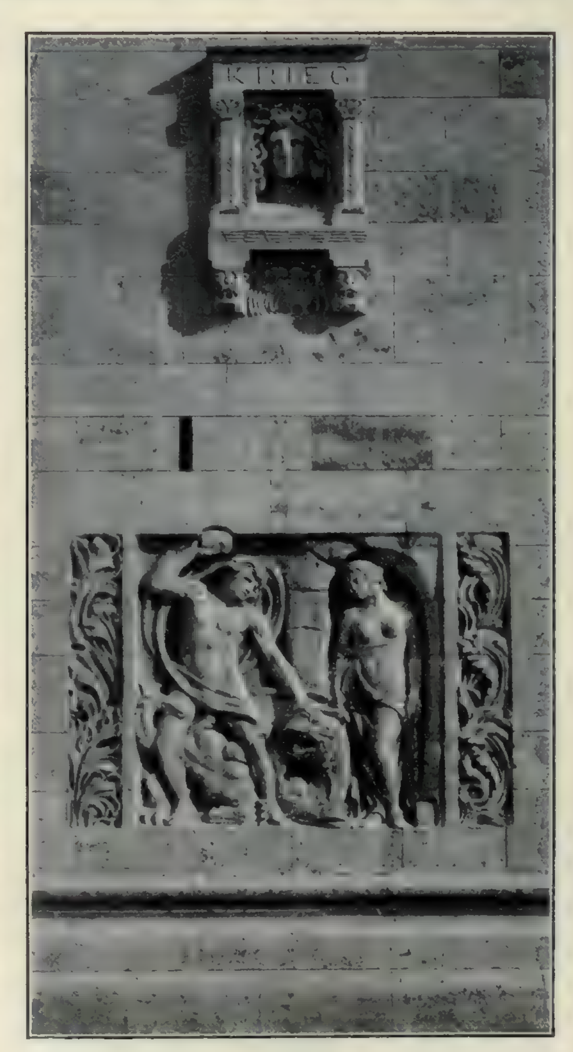


JOSEF FLOSSMANN — BARBARENMUTTER

Moment von Herrn von Wiener mit allen Mitteln durchgesetzt wurde, als Lefler, der Schwager von Urban, als Chef des Ausstellungswesens der Hofoper demissionierte und nun untergebracht werden sollte? Und wie steht es mit dem Fall Marschall? Dieser talentierte, keineswegs aber eine erste Kraft repräsentierende, erst einunddreißig Jahre alte Künstler wurde ohne Vorschlag des Professorenkollegiums der Akademie kurzer Hand zum Professor der Spezialschule für Graveur- und Medailleurkunst ernannt. Um dies zu ermöglichen, mußte Professor Tautenhayn als Opfer fallen. Er wurde vom Ministerium aufgefordert, um seine Pensionierung einzukommen — obwohl ihm noch zwei Jahre bis zur Altersgrenze fehlen. — Weiß der Minister die tiefen Schäden, welche die Wirtschaft im Kunstreferate der freien Entwicklung der Kunst zufügt und was gedenkt er dagegen zu tun?«

Diese Anfrage entfesselte eine lang angesammelte Flut von Anklagen. Kein Tag verging, daß nicht, sei es vom Künstlerhaus, sei es von der Akademie oder von einzelnen Künstlern, Fälle in den Tagesblättern publiziert wurden, die die Protektions-Wirtschaft, den Korporalton, die Einsichtslosigkeit des Kunstreferenten zum Gegenstand hatten. Wie dies immer so ist, unterliefen nun auch ungerechte Angriffe. So der Vorwurf, daß der jetzige Kunstreferent Herr v. Wiener *nichts* von der Sache, welche er vertrete, das heißt nichts von der Kunst verstehe. Dies mußte wohl im allgemeinen angewendet werden. Da in Oesterreich immer nur ein Ministerialbeamter und Jurist diesen Posten ausfüllt, so ist doch stets eine, wir möchten sagen fachmännische Kenntnis des Ressorts ausgeschlossen. Was aber ein Kunstreferent absolut mitbringen muß, ist Intelligenz, Liebe zur Sache, der ernste aufrichtige Wille, der Kunst zu dienen und eine gewisse Ethik der Empfindung, die ihn intuitiv Echtes von Falschem scheiden läßt. Außer der erstgenannten Eigenschaft läßt Herr v. Wiener nach Ansicht Kunstverständiger alle anderen vermissen.

Deshalb blieb die Interpellations-Beantwortung des Unterrichtsministers Herrn v. Hartl wirkungslos. Ja, sie trug nur dazu bei, die Situation zu verschärfen, obwohl sie in sehr würdiger, ruhiger Form gehalten war. Vorerst behauptete der Minister, daß ein Kunstreferent ein absolut unselbständiges, lediglich ausführendes Organ wäre. Er sei nur die Geste, der Minister die treibende Kraft. Daher wären alle, Herrn v. Wiener zur Last gelegten Vorkommnisse teilweise erfunden, teilweise auf direkte Weisung hin entstanden. Was den Fall Marschall beträfe, so habe er, Herr v. Hartl, so leid es ihm tue, Professor Tautenhayn zum vorzeitigen Rücktritt auffordern müssen. Dies geschah angesichts des Umstandes, daß *eine bedauerliche Stagnation*, welche in der Akademie eingetreten sei, die Heranziehung frischer Kräfte als notwendig erscheinen ließ. Damit hätte er nur von einem Paragraphen des Hochschulgesetzes Gebrauch gemacht, welches dem Minister vorzeitige Pensionierung von Professoren, wenn es im Interesse der Anstalt gelegen erscheint, gestattet. Bei der Neubesetzung nun sei er allerdings in Widerspruch mit dem *Kollegium* der Akademie geraten, welches einen Ausländer heranziehen wollte, angeblich weil in Oesterreich keine erste Kraft zu finden sei. Marschall also ist, so meint der Minister, eine bedeutende Kraft, auch nach der Aussage deutscher Künstler. Uebrigens ist schon durch den Umstand, daß Marschall dazu berufen wurde, sowohl für Leo XIII. als für Pius X. die Papst-Medaillen anzufertigen, seine künstlerische Vollwertigkeit bewiesen.



JOSEF FLOSSMANN — RELIEF AM BISMARCKTURM AM STARNBERGER SEE

Letztere Bemerkung war wohl nur für das Niveau der Oeffentlichkeit, welche gerne offizielle Kunst mit echter Kunst verwechselt, berechnet. Denn die früheren Leistungen des Ministeriums Hartl auf dem Gebiete der Kunst beweisen, daß der Leiter selbst eine höhere Kunstauffassung besitzt, als diese Aeußerung vermuten ließe. Ist er doch der Gründer der modernen Galerie etc.

Durch die Behauptung, die Akademie sei im Verfall, wurden nun erst recht die Mitglieder derselben schwer gekränkt. Sie erinnerten daran, daß sie es waren, welche vor allem es versucht haben, der Akademie eine große künstlerische Kraft, welche eines Weltrufes sich erfreut, zuzuführen. Zwei Jahre nacheinander erstatteten sie einen *einstimmigen Vorschlag*, Gustav Klimt zum Professor zu ernennen. Der Minister bestätigte diesen Vorschlag nicht, weil er behauptete, die Berufung wäre wegen gegebener Verhältnisse untunlich (gegen Klimt herrscht eine Strömung bei Hofe). Statt Klimt wurde dann Lefler ernannt. Also ist es das Ministerium,

welches die Stagnation veranlaßt hat und nicht die Akademie.

An demselben Tage nun, an welchem der Minister im Parlamente erklärte, ein Kunstreferent sei eine ganz einflußlose Persönlichkeit, fanden in der Generalversammlung der Künstlervereinigung »Hagenbund« Vorgänge statt, die, wenn sie auch scheinbar mit der Akademie und Kunstreferenten-Krise in keinem direkten Zusammenhang stehen, dennoch wieder zu den vom Abgeordneten Erler vorgebrachten Anschuldigungen hinüberleiten. Vierzehn Mitglieder des Hagenbundes traten am Schluß der stürmisch verlaufenden Generalversammlung aus. Und zwar u. a. Baron Drasche (die finanzielle Stütze des Bundes), Wilt, Ameseder, Ranzoni, Rathausky, Fänner, Germela etc. etc. Als Grund dieser Sezession gaben sie die Unmöglichkeit an, weiter in einem Verbande mit Herrn Architekt Urban zu wirken, dessen Geschäftsgebarung sie ihre Zustimmung nicht geben könnten.

Nun ist Herr Architekt Urban jene Persönlichkeit, die auf den Kunstreferenten Herrn von Wiener weitgehendsten Einfluß üben soll. Ein Plan des Herrn Urban, dem Dekorateur, welcher im Hagenbunde immer die Ausstellungs-Arrangements geliefert hatte, durch Vermittlung der Vereinigung einen Orden zu verschaffen, hatte den latenten Zwist in offenenen Krieg verwandelt. Die nun ausgeschiedenen Künstler erklärten, es ablehnen zu müssen, auf solche Art etwaige Verbindlichkeiten des Vereines zu tilgen.

So hat nunmehr Herr Urban gegen Herrn Rathausky, den Urheber der Sezession im Hagenbunde geklagt, und Herr Marschall den Interpellanten Erler und das Mitglied der Wiener Sezession, den Radierer Schmutzer, zum Duell gefordert. Die Professoren der Akademie drohen mit ihrer Gesamt-Demission, falls Marschall nicht auf seine Professur verzichtet, und weitere wichtige Schritte der Künstlerschaft sind zu gewärtigen.

Ein trüber Jahresschluss für das Wiener Kunstleben, dessen gerade jetzt so blühende vielversprechende Entwicklungs-Phase durch leidiges Protektionstreiben aufgehalten wird. B. Z.

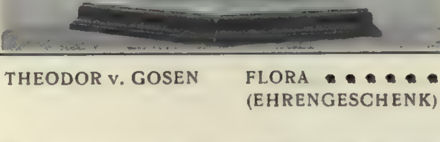
VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. Wohl selten hat es ein bedeutender Künstler so schwer gehabt, sich in Achtung zu setzen, wie WILHELM TRÜBNER. Erst seit etwa zehn Jahren, seitdem er »galeriereif« geworden, bringt ihm das Publikum einen gewissen scheuen Respekt entgegen, freilich mehr auf Treu und Glauben hin, als aus innerlicher, ehrlicher Ueberzeugung. Das spricht indessen nicht gegen den Künstler, sondern nur gegen das Publikum, auf das reinkünstlerische Qualitäten einen sehr viel geringeren Eindruck machen, als etwa die äußerliche Geschicklichkeit eines Malers und seine Findigkeit im Entdecken erfreulicher Motive. Trübner hat diesem Publikum kaum je einen Schritt entgegengetan, und mit dem Verstande läßt sich seine Kunst eben nicht

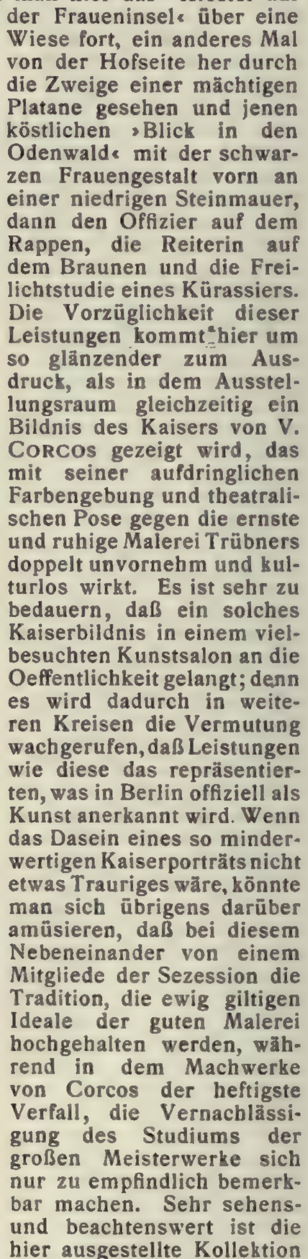


HUBERT NETZER — NORNENBRUNNEN

begreifen. Hierin liegt die Erklärung des Verhältnisses der beiden zu einander. Zum Verständnis der älteren Werke Trübners bildet für Vorgeschrittenere die Kunst Leibls eine Brücke. Den neueren Arbeiten des Künstlers steht das große Publikum jedoch immer noch fassungslos gegenüber. Daher ist Trübner beinahe genötigt, seine neuesten Schöpfungen stets durch ältere empfehlend einzuführen. Diese Vorsicht läßt er auch bei einer jetzt in *Ed. Schultes Kunstsalon* stattfindenden Ausstellung nicht außer acht. Man sollte gar nicht glauben, daß noch so viele seiner schönen alten Bilder in seinem persönlichen Besitz sind. Warum hängt dieser herrliche ›Christus im Grabe‹ noch in keiner öffentlichen Sammlung? Warum haben sich noch keine Amateure gefunden, die stolz darauf wären, Bilder, wie den ›Mohren mit dem leeren Portemonnaie‹ vor rot, den knieend singenden ›Kapuziner‹ (1873 in Rom gemalt) vor einem graugrünen Vorhang, das kleine ›Damenporträt‹ mit dem grauvioletten Kleide vor dunkelgrün oder den prächtigen ›Einjährigen‹ zu besitzen? Das sind Bilder, über deren Wert selbst ein durchschnittlich erfahrener Kenner nicht mehr im Zweifel sein kann. Schon ihr altmeisterliches Kolorit müßte sie empfehlen. Aber es scheint Trübner gehen zu sollen wie Courbet und Cézanne, die auch nur von einem kleinen Kreise gewürdigt werden. Eine spätere Zeit wird hier Gerechtigkeit schaffen, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß sie diese älteren Arbeiten des Künstlers, trotz ihrer außerordentlichen Eigenschaften weniger hoch einschätzen wird, als die Schöpfungen, die nach 1880 entstanden sind, weil diese erst den eigentlichen Trübner zeigen, den Trübner ohne den Einschuß Leibl, den Künstler, der sich über eine glänzende Schule als Persönlichkeit erhoben hat. Gewiß, man wird niemals ein frühes Bild Trübners mit einem solchen von Leibl verwechseln können; aber ein wenig von dessen Rezept steckt eben doch darin, während der Schüler später ganz eigene Wege geht und Dinge entdeckt und schildert, Farbenzusammenstellungen findet, die für den älteren Meister nicht existiert haben. Das gilt vor allem für Trübners Landschaften, die in der deutschen Kunst etwas ganz einzigartiges vorstellen. Diese Landschaften, in denen sich ein kühler heller Himmel über weite Felder wölbt oder auf denen alte graue Schlösser und Klöster in Gegensatz gebracht sind zu einer kaltgrünen Vegetation. Das gilt ferner für Trübners Akte im Freien und vor allem für seine Reiterbildnisse, in denen das Aeußerste an Kraft der Farbe und wuchtiger Pinselführung geleistet ist, was die deutsche Freilichtmalerei im 19. Jahrhundert hervorgebracht. Von diesen nicht hoch genug zu schätzenden Arbeiten des reif und selbständig gewordenen Malers findet man hier das ›Kloster auf der Fraueninsel‹ über eine Wiese fort, ein anderes Mal von der Hofseite her durch die Zweige einer mächtigen Platane gesehen und jenen köstlichen ›Blick in den Odenwald‹ mit der schwarzen Frauengestalt vorn an einer niedrigen Steinmauer, dann den Offizier auf dem Rappen, die Reiterin auf dem Braunen und die Freilichtstudie eines Kürassiers. Die Vorzüglichkeit dieser Leistungen kommt hier um so glänzender zum Ausdruck, als in dem Ausstellungsraum gleichzeitig ein Bildnis des Kaisers von V. Corcos gezeigt wird, das mit seiner aufdringlichen Farbengebung und theatralischen Pose gegen die ernste und ruhige Malerei Trübners doppelt unvornehm und kulturlos wirkt. Es ist sehr zu bedauern, daß ein solches Kaiserbildnis in einem vielbesuchten Kunstsalon an die Oeffentlichkeit gelangt; denn es wird dadurch in weiteren Kreisen die Vermutung wachgerufen, daß Leistungen wie diese das repräsentierten, was in Berlin offiziell als Kunst anerkannt wird. Wenn das Dasein eines so minderwertigen Kaiserporträts nicht etwas Trauriges wäre, könnte man sich übrigens darüber amüsieren, daß bei diesem Nebeneinander von einem Mitgliede der Sezession die Tradition, die ewig giltigen Ideale der guten Malerei hochgehalten werden, während in dem Machwerke von Corcos der heftigste Verfall, die Vernachlässigung des Studiums der großen Meisterwerke sich nur zu empfindlich bemerkbar machen. Sehr sehenswert und beachtenswert ist die hier ausgestellte Kollektion neuer Arbeiten des Schweden Carl Larsson. Seltsam, wie sehr sich dieser bewegliche und gewandte Künstler in den letzten Jahren beschränken gelernt hat! Aus dem begabten Schüler der Franzosen, aus dem Maler duftiger Landschaften, geistvoller Porträts, aus dem Schöpfer großer Wandgemälde, aus dem Historienmaler und geschmackvollen Dekorateur ist ein Schilderer traulicher Familienzimmer, häuslichen Glückes geworden. Larsson malt nur noch sein Haus und was darin vorgeht. Es bietet



THEODOR v. GOSEN — FLORA (EHRENGESCHENK)



ihm unendliche Motive zu Bildern. Freilich kann man, was er jetzt macht, nicht Malerei nennen. Man sollte auch nicht Bilder sagen, sondern von Illustrationen sprechen. Denn bestimmte Farben — Weiß, Rot, Gelb — wiederholen sich ohne Variationen, ohne Nuancierungen in allen seinen Aquarellen, und im Grunde dienen sie nur dazu, die Zeichnung lebhafter wirken zu lassen. Die Qualität der einzelnen Arbeiten differiert kaum, so daß das Entscheidende für die Bewertung nur noch die Vorliebe für dieses oder jenes Motiv ist. Dem deutschen Geschmack sagen sie durch ihre Verwandschaft mit den Schöpfungen Ludwig Richters beinahe sämtlich zu. Da sieht man die Mutter in dem rot und weiß ausgemalten Wohnzimmer lesen oder Aepfel schälen, die Kinder Schularbeiten machen oder spielen. Ein anderes Mal hat das kleine Volk im Garten Erdbeeren gepflückt oder plaudert mit den Nachbarskindern am hölzernen Gartengitter. Auch in des Vaters Atelier verlegen sie ihren Wirkungskreis. Die älteste Tochter sitzt lesend darin auf einem scharlachfarbenen Divan, der neben einem riesigen weißen Relief steht. Die jüngeren Kinder haben Kronen aus Goldpapier geschnitten, sich als Prinzessin und Königssohn kostümiert. Mit großen Augen sieht ein Kälbchen seine kleine Herrin in diesem Aufzuge durch den Stall schreiten und leckt, da es von der bekannten Stimme angerufen wird, die Hand des Kindes. Der Schöpfer dieser liebenswürdigen Scenen zeigt sich in einem mit etwas gar zu trockenen Oelfarben gezeichneten Selbstporträt. Im Atelier steht er, einen weichen schwarzen Filz auf dem Kopf, im weißen Malkittel und blickt behaglich-fröhlich durch die Gläser seines Klemmers auf den Beschauer. Aus dem kecken Spötter von einst ist ein behaglicher Hausbesitzer, ein glücklicher Familienvater geworden, den nichts mehr interessiert, als was in seinen vier Wänden und in dem selbstgepflegten Garten vorgeht. Er hat den Stil für sein Leben zugleich mit dem für seine Kunst gefunden. Von den übrigen Ausstellern ist mit Ausnahme von THOROLF HOLMBOE, der ein paar vortreffliche Landschaften vorführt, nicht zu reden. Teils genügen ihre Leistungen nicht, teils sind diese nur hier, um der weihnachtlichen Kauflust des Publikums Genüge zu tun.

Der *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin* hat im Saal der alten Musikhochschule eine *Ausstellung für graphische Künste* veranstaltet. Ist auch, wie immer bei Damenausstellungen, viel Minderwertiges und Ueberflüssiges da, so kann man doch nicht umhin, im allgemeinen einen größeren Ernst im Arbeiten zu konstatieren. Die Vorführungen der Berliner Sezession haben auf die begabteren Künstlerinnen ersichtlich anregend gewirkt. KÄTHE KOLLWITZ überragt auch ohne besondere Anstrengungen ihre sämtlichen Kolleginnen. Eine Zeichnung, eine sorgenvoll die Hand am Kinn haltende Frau, ist sogar sehr gut. Dann fällt FRIEDA KRETSCHMANN-WINCKELMANN mit einer fast wie eine kräftige Gouache wirkenden Lithographie »Der Schreihals« — ein Junge mit einem brüllenden Kinde auf dem Arm — angenehm auf. UTA VON WEECH bietet in einem Damenporträt in Pinselzeichnung eine ganz anständige Arbeit. Wirksame Radierungen rühren von AENNY LÖWENSTEIN (Fabrikschluß) und DORA DALMER (Winterlandschaft), gute Zeichnungen von HEDWIG WEISS (für ein Weihnachtsbuch), EMMA VON MARTENS (Kiefernzweig), MARTHA ENDELL (Pflanzenmotive für Vignetten) und KATHARINA SCHÄFFNER (Ornamentmotive) her. Und auch CLARA ELISABETH FISCHER, HANNA MEHLS, ELSE V. KEUDELL erfreuen durch recht annehmbare Leistungen. HANS ROSENHAGEN

MÜNCHEN. Eine sehr umfangreiche Kollektion hat gegenwärtig HEINRICH ZÜGEL bei Heinemann ausgestellt. Ein wahrer Hexenmeister dieser Künstler, der die flinken Sonnenstrahlen, das Weben und Schweben von Licht und Schatten, das Leuchten und Funkeln, Schimmern und Flimmern der Farbe direkt aus der Natur auf die Leinwand zu übertragen scheint. Das Moor in seiner herbstlich prächtigen Vegetation mit den bewegten Lüften, den weißlich schimmernden Birken, seinen Bächen und Tümpeln, den Hirten und Herden, das alles betrachtet er wie eine riesige Farbenschachtel, in die er nur hineinzulangen braucht und er hat, was er will. Auch Tiere, Pferde, Kühe, vor allem aber Schafe, die am wenigsten durch ihre Form, sondern am meisten durch ihre farbige Erscheinung wirken, sind ihm nur malerische Objekte, farbige Werte. Was er dabei aber an Stimmung erreicht, wie alles mit dem Ausdruck der Landschaft zusammenklingt, ist oft überraschend fein und intim. Man vergißt darüber, wie virtuos das gemalt ist, wie das alles aus einem Gusse aus einheitlicher Empfindung entsteht, wie sogar die bloße Studie bildmäßig wirkt. Es gibt jetzt viele, die sich auf Zügel berufen und sich als Auch Einer fühlen, wenn sie in einem Schafstall sitzen oder draußen in Sonnenbrand und Staub weidende Herden im Schweiße ihres Angesichts abmalen und darauf bedacht sind, jeden Witz und jede Finte, die sie dem Meister abgelernt haben, anzubringen. Aber es ist doch nicht dasselbe. Zügels Art verführt leicht dazu, zu glauben, jeder könnte das lernen, es wäre vor allem nur malerische Geschicklicheit und Routine. Es steckt aber doch mehr in seiner Kunst — ein großes Vermögen. Interessant ist es zu sehen, wie er angefangen hat. Ein kleines Bildchen ist dabei, schwarz und düster wie ein Munkacsy. Welche Wandlungen bis heute! Durch Finsternis zum Licht. Keine Stelle ist auf seinen Bildern zu finden, die nicht erfüllt ist von frischem farbigen Leben. A. H.



MATHIAS GASTEIGER BRÜNHILDE

STUTTGART. LUDWIG RICHTER-Ausstellung im Kupferstichkabinett. Während die letzte Ausstellung der Originalradierung gewidmet war, zeigt diese 14. Ausstellung, wie reich das Kupferstichkabinett an Werken L. Richters ist. Einem Zufall, dem Umstand nämlich, daß der Holzschneider August Gaber, der Schwiegersohn Richters, in den sechziger und siebziger Jahren in Stuttgart verweilte, mag dieser Reichtum zu verdanken sein. Von ihm stammen denn auch die zahlreichen, von den Holzschneidern mit der Hand hergestellten Abdrücke auf chinesischem Papier, die bekanntlich den mechanischen Buchdruck an Klarheit, Wärme und Feinheit weit übertreffen. Von Gaber dürfte aber auch ein Teil der zahlreichen Originalzeichnungen Richters stammen, die einen äußerst wertvollen Besitz des Kupferstichkabinetts bilden. Man bedenke, daß eine solche Bleistiftzeichnung, wie die der »Hausfrau« aus Schillers »Glocke«, die seinerzeit um 300 M. erworben wurde, heute mindestens 1400 M. wert ist. Wer den Dingen auf den Grund geht und sich von der mitunter etwas süßen Charakteristik nicht beirren lässt, wird auch den rein künstlerischen Wert dieser Zeichnungen nicht gering anschlagen. Wie fein und lebendig aufgefaßt sind die skizzierten Bewegungen, so beispielsweise der springende Mann in »Spinnstube«, von welcher Anmut wiederum die Gestalt eines sich beugenden Mädchens oder die Kopfhaltung einer von hinten gesehenen Gestalt! Und alles dies ist nicht ein malerisches Suchen mit vielen Strichen; rein, zart und sicher, auch in den Naturstudien, sind diese ausdrucksvollen Linien gezogen, in welchen das, worauf es dem Künstler ankam, mit erstaunlicher Sicherheit festgehalten ist. H. T.

MÜNCHEN. Wieviel es in der Kunst auf den Vortrag ankommt und wie alles doch erst seinen Wert und seine Bedeutung durch eine künstlerisцche Gestaltung der Dinge erhält, diese alte Erfahrung wieder einmal bestätigt zu finden, dazu gibt die SOMOFF-Ausstellung im Kunstverein Gelegenheit genug. Somoff begnügt sich nicht damit, nach der Natur mit leidlichem Geschick Studien zu malen und aus verschiedenen Eindrücken Bilder zusammenzusetzen. Er schöpft wohl aus dieser Quelle, denn man fühlt in seinen Arbeiten eine gewisse Naturnähe, aber es ist nicht der unmittelbare Eindruck, sondern es ist seine Empfindung, seine Vorstellung, die aus diesen so ungemein charmanten, geschmackvollen Farbennuancen auf seinen Bildern, dem schwungvollen Rhythmus der Linien in seinen Zeichnungen spricht. Wie witzig weiß er z. B. seine Figuren in flüchtig wahrgenommenen Bewegungen zu charakterisieren und wie geschickt und klug im Bilde auf die rechte Stelle zu setzen. — Somoff weiß genau, was er mit seinen Ausdrucksmitteln erreicht, er erzielt die reizvollsten Wirkungen oft mit überraschend einfachen, aber pikanten Gegensätzen. Er ist auch klug genug, auf der Basis einer alten, künstlerischen Kultur weiterzubauen, indem er sich gewisser traditioneller Formen geschickt bedient. Man glaubt bei manchen Darbietungen, besonders Miniaturen, Arbeiten eines Malers aus der Rokoko- und Biedermeierzeit vor sich zu haben. Und doch bleibt Somoff auch darin ein originaler und selbstständiger Künstler. Daß auch noch gleichzeitig mit diesem eine größere Sammlung von Radierungen englischer und französischer Meister zu sehen ist, worunter uns vor allem einige ausgezeichnete Blätter von Pennell anzogen, macht diese Ausstellung zu einer der inhaltsreichsten. A. H.

BUDAPEST. Im *Nemzeti Szalon* erlebte die Kunst FRITZ STROBENTZ' wahre Triumphe. Die Kollektivausstellung hat seine ganze Entwicklung klargelegt, von den Düsseldorfer und Münchener akademischen Studien angefangen bis zu den Meisterwerken aus Holland und Dachau. Die fertige Künstlerindividualität war für das ungarische Publikum eine große Ueberraschung, die Kritik hat ihn enthusiasmiert empfangen und der materielle Erfolg war auch glänzend. Der Staat hat zwei seiner hervorragendsten Werke fürs Museum angekauft. Man hat Strobentz durch diese Ausstellung als einen großen, ungarischen Meister einhellig acceptiert. — Die Winterausstellung *des Künstlerhauses* ist weniger gut gelungen, da die besten Künstler aus der jüngeren Garde diesmal gar nicht ausgestellt haben; die Mehrzahl bildeten Werke in dem Geschmacke der älteren Kunstrichtung. Nur das Zimmer FERENCZY's galt als eine wirkliche Relevation. Der ausgezeichnete Künstler, der erst im vorigen Jahre bei seiner Kollektivausstellung im »Nemzeti Szalon« in seiner ganzen Kunst erkannt wurde, bewies sich entwicklungsfähig. Die kühne Linie seines »Herbstbades« und die vom Museum angekaufte ausgezeichnete Aktstudie »Im Atelier« sind Werke ersten Ranges, mit denen sich nur das mit Bravour gemalte Pleinairselbstporträt von GYULA KAN messen kann. Ein junger Künstler, JANOS TORNYAY, dessen Talent schon von Munkacsy sehr anerkannt, der aber durch ein Augenleiden jahrelang von der Arbeit zurückgehalten wurde, macht jetzt mit zwei Werken Aufsehen. LAJOS MARK hat wieder eine koloristisch höchst interessante, große Komposition, NANDOR KATONA und KÉZDI-KOVÁCS schöne poetische Landschaften, KUNFY ein feines Genrebild, VASZARY, MAGYAR-MANNHEIMER feingestimmte Studien, SZENES starke Porträts, SANDOR NAGY ein präraffaelitisch aufgefaßtes Symbolbild: »Die Erwartung« ausgestellt. In der Reihe der jüngeren Talente bekommen wir von V. NACY, KESZTHELYI, BÉLA CZOBEL, BERTALAN PÓR, und hauptsächlich von BERKES schöne Versprechungen. KALLOS, TELCS, LIGETI, die drei jungen Bildhauer, haben wieder sehr interessante Arbeiten. FÜLÖP Ö. BECK macht als Plakettekünstler rasche Fortschritte. B. L.

MÜNCHEN. In etwa 100 frisch nach der Natur gemalten Studien und Skizzen zeigt uns HALLBERG-KRAUSS, was sein Malerauge alles draußen im Wechsel der Jahres- und Tageszeiten wahrgenommen und beobachtet hat. Sein Studienfeld ist unsere nächste Umgebung, die schönen Flußtäler der Isar, Amper und Würm, die oberbayerischen Seen, unser heimischer Wald und vor allem das Moor in seinen prangenden Farben zur Herbstzeit. Bei seinen Wanderungen und Streifzügen war er offenbar vom Glücke begünstigt, gerade immer die für die bestimmte Jahreszeit treffendsten Situationen und Eindrücke wahrzunehmen, so z. B. das reizvolle zarte Farbenspiel der erwachenden Natur im Isartal, die blühende Heide bei Bayerbrunn, der erste Schnee in den Vorbergen etc. Die ganze Kollektion, die er selbst sinnig »Ein Jahr in Studien« genannt hat, weist in der Tat eine gute Ernte. Hallberg-Krauß beschäftigt sich außerdem auch noch eingehend mit graphischen Arbeiten und hat auch auf dem Gebiete der künstlerisch behandelten Photographie schöne Erfolge aufzuweisen. A. H.

KARLSRUHE. *Kunstverein*. Alpenlandschaften sind in der modernen Kunst fast ebenso verpönt wie Schlachtenbilder. HANS THOMA aber hat es fertig gebracht, auch auf diesem, ihm bisher so gut wie vollständig fremden Kunstgebiete ganz hervorragende Werke zu schaffen. Er hat die Frucht

seines diesjährigen Sommeraufenthaltes im Berner Oberland, das er zum ersten Male besuchte, in drei großen Hochgebirgslandschaften verewigt, die zu dem Besten und Reifsten gehören, was der Künstler bis jetzt geschaffen hat. Trotzdem er diese schneebedeckte Bergwelt in gewohnter Weise nicht unmittelbar nach der Natur, sondern ganz aus der Erinnerung gemalt, hat er den majestätischen, gewaltigen Charakter derselben in allen Einzelheiten aufs treffendste und unmittelbarste wiedergegeben und sich damit in die erste Reihe der im Geiste des großen Segantini schaffenden Alpenschilderer gestellt. Sein Schüler HERMANN OSTHOFF hat einige tüchtige »Schwarzwaldlandschaften« ausgestellt. Ein hervorragendes Talent begrüßen wir in ALICE TRÜBNER, der Gattin und Schülerin von Prof. Wilh. Trübner; ihre exquisiten Stilleben und besonders das »Frauenporträt« sind von einer Unmittelbarkeit und Größe der künstlerischen Auffassung bei virtuosester, energischer Behandlung des Stofflichen, wie man es einer Frauenhand wahrlich nicht zutrauen sollte. ♀

DARMSTADT. Die am 4. Dezember durch den Großherzog als Protektor eröffnete erste Wanderausstellung des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein umfaßt insgesamt 126 Werke der Malerei, Graphik und Plastik, die CISSARZ in den Räumen des Ernst Ludwigshauses trefflich verteilt hat. Der Durchschnittswert des Gebotenen ist von guter künstlerischer Qualität. Landschaften überwiegen an Zahl. HANS THOMA bringt eine feine Herbststimmung aus diesem Jahre, KALCKREUTH einen Ausblick in von grellem Sonnenlicht erfüllte Sommerlandschaft, DILL einen winterlichen Birkenwald, KÜSTNER zwei seiner großzügigen Studien aus dem Moosgebiet, LIESEGANG ein großes Herbststück. Daneben kommen CLARENBACH's von Düsseldorf her bekanntes Bild »Auf Walcheren« (Abb. K. f. A. XIX, S. 538), ein prächtiges Seestück vom Mittelmeer von DIRKS, zwei kleine Bildchen von SCHÖNLEBER, ein Blick auf den Bodensee von PÖTZELBERGER, Studien von HAUG, DEUSSER, WUCHERER, VOLKMANN und BERTHA WELTER besonders in Betracht. Von Darmstädter Landschaftern sind BADER, WONDRA, KRÖH und ALTHEIM gut vertreten. Ein wundervolles Tierstück, pflügende Ochsen, hat WEISHAUPT gesandt. Unter den spärlich vertretenen Porträts kommen die von SOHN-RETHEL, A. OPPENHEIM, ADOLF und ANNA BEYER, sowie L. HORNECKER am besten zur Geltung. G. JANSSEN zeigt ein humorvoll geschildertes Landstreicherzechgelage und prachtvolle Studienköpfe, A. FAURE einen Salometanz von pikantem Reiz in Erfindung und Farbe, FEHR ein paar anmutige jugendliche Mädchengestalten. Das von der Düsseldorfer Ausstellung bekannte dreiteilige Bacchanale von J. SCHMITZ auf die Wanderausstellung mitzunehmen, war keine glückliche Idee. Das Bild ist eine starke Talentprobe, aber nicht ausgereift und in der sensationellen Mache zu äußerlich. Feingestimmte Interieurs bieten F. HEIN, E. GABLER, R. HÖLSCHER und G. STOSSKOPF, gute Stilleben O. RÖDERSTEIN und A. BEYER. In der Graphikabteilung imponieren die feinen Farbzeichnungen von JOS. SATTLER und farbige Radierungen von Cosomati. Die Gruppe für Plastik ist spärlich beschickt, die Thomabüste von H. VOLZ, eine neue Bronzeherme von L. HABICH, ein Männerbildnis von KOWARZIK und kleine Statuetten von G. v. BOCHMANN jun., DIETSCHE, BOSSELT und RETTENMAIER treten besonders hervor. Die Ausstellung wird etwa ein Jahr lang die Städte des Verbandsgebietes durchwandern. — Am Tag vor der Eröffnung der Ausstellung tagte die Generalversammlung des Rheinischen Kunstfreundeverbands. Sie brachte Mitteilungen über die geplante Kölner Ausstellung, über namhafte Unterstützungen talentvoller junger Künstler und das erfreuliche Anwachsen der Mitgliederzahl. Die Zeitschrift »Rheinlande« soll eine bessernde Umgestaltung erfahren und in Zukunft weniger ausgeprägt Düsseldorfer Charakter tragen. -r.


MAX HEILMAIER — FAUN

MÜNCHEN. Zur Erinnerung an den Todestag ANSELM FEUERBACH's, der jetzt zum 25. Male wiederkehrt, Feuerbach starb am 4. Januar 1880 zu Venedig, findet im hiesigen Kupferstichkabinett eine Ausstellung von Werken dieses Künstlers statt. Sie bietet an der Hand von Photographien einen Ueberblick über sein Schaffen; vor allem aber zeigt sie sämtliche Zeichnungen des Meisters im Besitze der Sammlung. Zeichnungen Feuerbachs gelten jetzt schon als selten und wertvoll, um so größere Beachtung verdient die große Anzahl bedeutender Blätter, die wir hier in München besitzen. Ein gedruckter Führer durch die Ausstellung wird unentgeltlich abgegeben.

WIEN. Die hiesige *Sezession* veranstaltet während der Monate Januar und Februar 1905 eine umfassende, internationale Plastik-Ausstellung.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

DÜSSELDORF. Maler OTTO ERDMANN beging am 10. Dezember 1904 seinen 70. Geburtstag und wurde aus diesem Anlaß durch eine Feier des ›Malkastens‹ geehrt.

BERLIN. LUDWIG KNAUS wurde von der Pariser Akademie der schönen Künste zum korrespondierenden Mitglied ernannt.

FRANKFURT A. M. Der 80. Geburtstag ANTON BURGER's wurde im Städel-Institut durch die Veranstaltung einer Ausstellung von Original-Aquarellen, Zeichnungen und Radierungen des Künstlers sowie von graphischen Reproduktionen solcher von EYSSENHARDT gefeiert.

LEIPZIG. Professor KARL SEFFNER erhielt von sächsischen amtlichen Stellen Aufträge für eine Marmorbüste des jüngst verstorbenen und eine Bronzebüste des jetzigen Königs. Ferner wird der Künstler eine silberne Gedächtnismedaille der deutschen Kunstausstellung in St. Louis schaffen.

MÜNCHEN. Professor CHRISTOPH ROTH modelliert im Auftrag des bayerischen Staates gegenwärtig eine Rubens-Statue für die Alte Pinakothek, nachdem seine ebendort zur Aufstellung gelangende Dürer-Statue kürzlich vollendet wurde.

DRESDEN. Professor GOTTHARDT KUEHL wurde von der Künstlervereinigung ›Die Elbier‹, einstimmig zum Ehrenmitglied ernannt.

MÜNCHEN. Die Luitpoldgruppe wählte in ihren Ausschuß für 1905 die Herren Professoren Karl Marr und Fritz Baer als Vorsitzende; P. F. Messerschmitt, Schriftführer; Prof. W. Loewith, Kassenwart, sowie ferner die Herren Prof. Karl Blos, Raoul Frank, Kunz Meyer, Ernst L. Plass, Georg Schuster-Woldan, Walter Thor und Wenzel Wirkner.

CHARLOTTENBURG. Aus der *Ernst Reichenheim-Stiftung* wurden zwei Stipendien von je 600 M. an die Maler FRITZ WEINZHEIMER aus Golzheim und ERICH WOLFSFELD aus Krojanke verliehen.

CHARLOTTENBURG. Das Stipendium der Adolph Menzel-Stiftung ist für das Jahr 1904/1905 dem Maler ERNST GAEHTGENS aus Nauditen in Kurland verliehen worden.

PETERSBURG. WLADIMIR WERESCHTSCHAGIN's künstlerischer Nachlaß wurde vom Zaren angekauft.

BRESLAU. HUGO LEDERER's ›Fechter‹ ist vor der hiesigen Universität aufgestellt worden.

GESTORBEN. Am 16. Dezember in Berlin der bekannte Tiermaler OTTOKAR WALTER, 52 Jahre alt. — In München der Hofbildhauer ANTON PÖTTERICH. — In Mentone, 83 Jahre alt, der Maler GIACOMELLI, ein hervorragender Illustrator und Radierer.



FRITZ CHRIST — PERLE

Redaktionsschluß: 22. Dezember 1904 — Ausgabe: 5. Januar 1905

Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ

Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München

Oskar Garvens sculp

Mezzotinto Bruckmann



Trauerndes Mädchen



GEORG WRBA KAMINFRIES

ÜBER MÜNCHENER PLASTIK

Von Alexander Heilmeyer

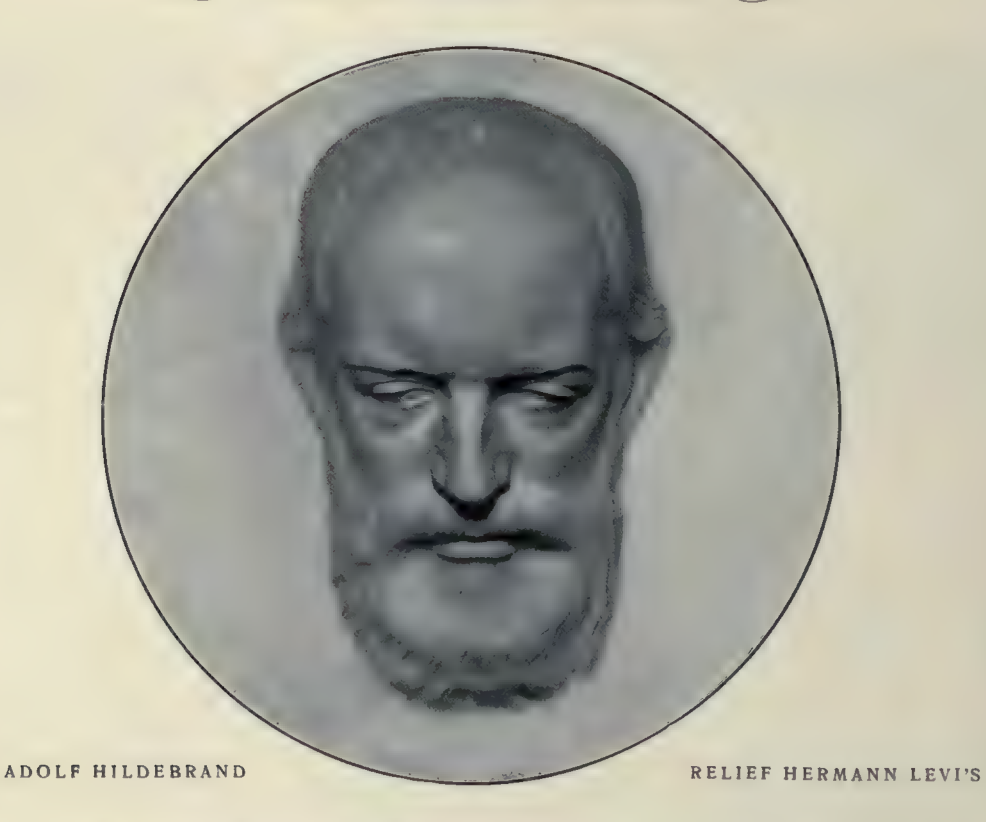
(Schluß)

Als Ausdrucksmittel bediente sich der moderne Bildhauer fast nur des Modelliertones. Dieses Material mußte gewissermaßen zu einer möglichst naturgetreuen Nachbildung verführen. Sobald man aber diese Eindrücke auf Stein und Bronze übertrug, wirkten sie ganz anders. Man stand den Fragen der *künstlerischen Gestaltung ratlos gegenüber und ahnte doch, wie innig der Charakter der Formgebung selbst damit zusammenhing. Aus dem künstlerischen Gestaltungsprozeß heraus die Form zu entwickeln*, diesen weiteren Schritt zu unternehmen, blieb Einem vorbehalten, der entfernt von all diesem Treiben auf längst verlassenen Wegen den Spuren der großen alten Meister nachging, in ihren Werken die elementaren Grundsätze der Plastik erkannte und sie in seinen Arbeiten wieder zur Geltung brachte.

Schon früher hatten einige weitausschauende feinsinnige Kenner die besondere Stellung, die Hildebrand als Künstler in seiner Zeit einnahm, erkannt. Er allein schien frei von den allgemeinen Verwirrungen, von den gefährlichen Einflüssen des modernen Kunstlebens, in der so viele, selbst hervorragende Talente zu Schaden kommen. In einer Periode, wo auf den Ausstellungen einer den andern an interessanten Darbietungen zu übertrumpfen suchte, war es im höchsten Grade überraschend, wieder einmal Werke zu sehen, „in denen sich ein künstlerisches Erfassen der Erscheinungswelt rein und unverfälscht offenbarte“.

Die Wirkung von Hildebrands Werken auf der Ausstellung im Münchener Glaspalast 1891 und im Kunstverein war eine sehr starke. Schon anläßlich der ersten Ausstellung 1884 zu Berlin schrieb Hermann Helferich angesichts der jetzt in der Nationalgalerie stehenden Figur eines nackten Mannes: „*eine grundlegende Statue für alle deutschen Bildhauer*, die nach Hildebrand kommen“. Eine Kunst, die mit solcher Sachlichkeit das für die Plastik Wesentliche, nämlich die Form, betonte, die in der Welt der reinen Formen das ganze lebensvolle bewegte Dasein einer Erscheinung in Marmor oder Bronze dauernd festhielt, die jede Anknüpfung an gewisse Stoffe und Gegenstände oder was sonst das Interesse des Laien am Kunstwerk erregt, eher vermeidet als aufsucht, eine solche Kunst mußte gerade in unserer Zeit einen tiefen Eindruck hervorbringen. Man sah Figuren, die ganz natürlich und frei aus dem Material hervorwuchsen und doch seiner Eigenheit völlig entsprachen, deren Dasein durch dieses bedingt war und zugleich doch wieder das Materielle-Stoffliche in der Erscheinung völlig zurücktreten ließen, *kurz eine Plastik der Form, die in der Form die Erscheinung wunderbar klar und bestimmt zeigte.* Zudem eignete diesen Werken eine gewisse Naturnähe, ohne daß man an eine Imitation denken konnte.

Bald ergab sich auch für Hildebrand in der Ausführung des Wittelsbacherbrunnens Gelegenheit, die Plastik als raumschmückende und raumgestaltende Kunst zur Geltung zu bringen. Unserer sogenannten dekorativen Plastik fehlte das tektonisch wirksame Element; wir dürfen nur Schöpfungen, wie z. B. das sogenannte Brunnenbuberl von Gasteiger betrachten, so wird uns dieser Mangel ohne weiteres klar. Derartige Gebilde entbehren jedes Zusammenhangs mit der Umgebung, sie



ADOLF HILDEBRAND RELIEF HERMANN LEVI'S

könnten an jedem beliebigen Orte aufgestellt sein. Sehen wir dagegen den Wittelsbacherbrunnen am Maximiliansplatze! Wie ist diese Anlage mit ihrem Standorte fest verknüpft. Sie gibt dem Platze erst ein gewisses Gepräge, eine bestimmte Ansicht. In dieser Weise spricht sich ein viel allgemeineres Verhältnis zur Umgebung aus, als es in einer bloß auf das Gegenständliche beschränkten Darstellung möglich wäre. Die Bedeutung des Wittelsbacherbrunnens als Gesamtkunstwerk beruht auf der innigen Vereinigung von Architektonik und Plastik, in der künstlerischen Gestaltung elementarer Gegensätze von Form und Erscheinung.

Und derselbe Meister, der in seinen Porträtbüsten und Figuren die bloße Daseinsform so exakt wiedergibt und im Wittelsbacherbrunnen Architektonik und Plastik zu so vollkommener Wirkung vereinigt, stellt uns in dem Relief der Grablegung Christi in ergreifenden Zügen dramatisch bewegtes Leben vor Augen. Zugleich läßt er uns die überaus malerische, bildähnliche Wirkung des Reliefs empfinden, wie man sie bisher nur aus den Werken alter Meister kannte. Durch die Abstufungen verschiedener Raumschichten, durch das rhythmische Hervortreten und Zurückweichen in der Fläche wird dieser Effekt erzeugt. Die Anordnung des Reliefs hängt mit der Gestaltung und dem Herausarbeiten der Form aus dem Stein aufs innigste zusammen. Auch im Wittelsbacherbrunnen können wir im gesamten Aufbau dasselbe Moment verfolgen. Auch hier sind die einzelnen Gebilde organisch miteinander verbunden, leben sozusagen unter denselben Bedingungen in einer idealen Raumeinheit, die sich als solche dem Realen gegenüber behauptet.

Von diesem Werke, wie überhaupt von Hildebrands Schaffen, sind starke Anregungen ausgegangen, besonders nach der Seite der dekorativen Plastik. Nur Vereinzeltes, wie z. B. einige Arbeiten am Künstlerhause, war schon früher im unmittelbaren Anschluß an die Architektur entstanden. Durch SEIDL, GEDON u. a. war noch ein gewisser Zusammenhang mit der Tradition lebendig erhalten worden. Und auch in der Folge fand diese neuaufstrebende Richtung einen überaus fruchtbaren Nährboden in der Architektur, indem jüngere, bei Seidl gebildete Architekten, wie z. B. THEODOR FISCHER, für diese Bestrebungen ein großes Interesse an den Tag legten und sie nach Kräften unterstützten. An den neuerbauten Schulhäusern in der Au und in Schwabing, an der Höheren Töchterschule, am Bismarckturm am Starnbergersee, überall sehen wir die Plastik als angewandte Kunst verwendet und eine Fülle phantasie-



ADOLF HILDEBRAND — *Relief vom Grabmal der Kaiserin Friedrich* — GRABLEGUNG



ADOLF HILDEBRAND BRUNNENFIGUR

voller Bildwerke gleich einem üppig rankenden Schlinggewächs sich über den ganzen Bau ausbreiten. Besonders an den Portalen der Schulhäuser treibt sie ihre schönsten Blüten. Wir finden Arbeiten von Flossmann, Wrba, Gosen, Drumm u. a.

Gerade hier erfüllt die plastische Kunst einen unmittelbar gegebenen Zweck, indem sie in ihren Gebilden in poetischer Weise auf die Bestimmung des Baues hinweist, ähnlich wie früher an den mittelalterlichen Domen und Kapellen.

An welchen Orten auch immer die Bildnerei einsetzte, sobald sie nicht bloße Atelierkunst war, sondern einem direkten Bedürfnis entgegenkam, wie z. B. in der gemütlichen Haus- und Gartenkunst von Joseph Rauch, kam etwas Rechtes zustande. Ein besonders dankbares Feld der Betätigung bietet die Grabmalsplastik. Das Andenken an geliebte verstorbene Personen könnte nicht besser und würdiger als durch ein schönes Denkmal erhalten und geehrt werden. Der leider so früh verstorbene August Drumm hat in dem Grabmal[1] seiner Eltern ein außerordentlich schönes Werk geschaffen. Welche Nutzanwendung ist hier aus der innigen Verbindung plastisch-tektonischer Formen gezogen! Und wie verständnisvoll ist eine alte überkommene Form der neuen Situation angepaßt! Wahrlich ein ungemein stimmungsvolles Mal, das das Andenken an die Dahingeschiedenen in dauernden Formen festhält!

Flossmann hat in einer mehr dem antiken Charakter sich nähernden Form das Grabmal seiner Eltern in Marmor ausgeführt, ähnlich hat auch Hermann Lang ein Denkmal in Marmor ganz im Sinne der berühmten Stelen auf dem attischen Friedhofe in Athen geschaffen. Mehr im Geleise herkömmlicher Grabmalsplastik bewegen sich Beyrer und Waderé.

Nicht weniger bestimmt und eigenartig äußert sich das bildnerische Leben in der in letzter Zeit so stark hervortretenden Neigung, öffentliche Plätze und Anlagen mit hübschen Zierbrunnen zu besetzen. Achtet man darauf, daß sich das Mal der unmittelbaren Umgebung anpaßt und in der Form einen gewissen lokalen Charakter zum Ausdruck bringt, wie dies z. B. in dem schönen Brunnen von Theodor Fischer und Joseph Flossmann in der Au, oder in dem erst neuerdings auf dem Kostplatz errichteten von Düll und Pezold der Fall ist, so tritt die Bildnerei mit dem Leben und den Bedürfnissen der Gegenwart in direkte Fühlung. Netzer's Brunnen-Schöpfungen,

wie z. B. der stimmungsvolle Narzißbrunnen im Hofe des Nationalmuseums, STORCH's reizvolles Brünnchen an der Dachauerstraße sind jedem Münchener bekannt. Bei den zahlreichen Wettbewerben, die alljährlich zur Erlangung von Entwürfen abgehalten werden, treten alle unsere jungen Kräfte auf den Plan. Skizzen und Entwürfe von WRBA, TASCHNER, FLOSSMANN, JANSEN zeigen, zu welcher Fruchtbarkeit die innige Verbindung von Architektur und Plastik gelangt ist. Nicht weniger günstig äußern sich die Folgen dieser Verbindung an dem künstlerischen Schmuck moderner Häuser. Und nicht nur hier in München, auch auswärts sehen wir den günstigen Einfluß der Münchener auf diese durch eine geschmack- und gewissenlose Bauspekulation herabgekommene Produktion. Was Habich in Darmstadt, Wrba am Leipziger Rathaus geleistet hat, kann nicht übersehen werden.

An den verschiedenen Baustellen entwickelt sich wieder reges Leben. Man sieht auf hohen Gerüsten junge Gesellen mit Meißel und Hammer hantieren und unmittelbar aus dem Stein die Form herausholen. Die Tätigkeit des freien künstlerischen Gestaltens von allerhand Figuren, Tieren und Ornamenten, wie es gerade dem Charakter und Stil des Baues entspricht, gewährt der künstlerischen Phantasie die größte Anregung und fördert die bildnerische Vorstellung ungemein. Die frischen, flotten Gebilde am Bismarckturm muten uns an wie unmittelbar entstandene phantasievolle Improvisationen. In einen gewissen Gegensatz dazu treten die allerdings oft recht nüchternen methodischen Arbeiten in Stein, wie sie eine Zeitlang als schülerhafte Uebungsstücke in Münchener Ateliers ausgeführt wurden. Aehnlich wie beim Erlernen des Lesens und Schreibens tritt auch hier noch etwas Mechanisches, rein Aeußerliches stark hervor — eine gewisse Unbeholfenheit des Ausdruckes. Man wird nicht fehlgehen, die zu gleicher Zeit auftretende Neigung zu archaistischen, streng stilisierten Formen, wie sie die ägyptische und frühe griechische Plastik



GEORG WRBA — EUROPA

aufweisen, damit in Verbindung zu bringen. Wie in der Entwicklung der Künste insgesamt, findet man auch auf einem gewissen Punkte der individuellen künstlerischen Entwicklung die nämlichen Erscheinungen. Dies lag um so näher, als gerade hier in München sich eine ausgesprochene Neigung zur Altertümelei vorfindet. Man erkannte in den frühen Werken der Plastik, wie die Form aus den gegebenen Bedingungen des Materials hervorging und sah, wie innig darin Kunst und Handwerk zusammengingen. Die nächste Folge dieser Einsicht war die Ausbildung der Hand und infolge davon eine bisher nicht erreichte Geschicklichkeit in der Ausführung und Behandlung der Form in jeglichem Material. Besonders machte sich diese Errungenschaft geltend in der Kleinplastik. In München war es vor allem ein Maler, dessen plastisches Auge zuerst die stilvolle Behandlung antiker Kleinplastik erkannte und sie sich zu eigen machte. STUCK's „Kämpfende Amazone“ und der „Athlet“ haben geradezu vorbildlich gewirkt. IGNATIUS TASCHNER bearbeitet mit gleichem Geschick Stein,



ADOLF HILDEBRAND JUNGER FAUN

Bronze, Holz und Eisen. Er meistert jedes Material und bringt zugleich in der Form die ihm eigentümlichen Reize zur Geltung. Ein ebenso vielseitiger Könner, ein geschickter, handfertiger Künstler ist auch GEORG WRBA, der in der „Diana“ und „Europa“ und in dem Bronzerelief „Bacchantenzug“ Werke schuf, wie sie in dieser Vollendung nur aus der unmittelbaren Empfindung und einem außerordentlich entwickelten Formgefühl hervorgehen können. Unerschöpflich an originellen, phantasievollen Erfindungen ist LUDWIG HABICH. Seinen Kleinbronzen eignet vor allem eine Eleganz und Formvollendung, wie wir sie ähnlich nur bei französischen Bronzen wiederfinden. Was haben noch HERMANN HAHN, HUGO KAUFMANN, BEHN, GOSEN auf diesem Gebiete geschaffen!

Mit der Zuwendung so vieler Kräfte auf das Feld der Kleinplastik wurde auch wieder dem gänzlich vernachlässigten Gebiet der Medaille und Plakette neue Aufmerksamkeit zuteil.

Als vor etwa zehn Jahren Lichtwark in einem Aufsatze (Pan, 1894) auf die glänzenden Leistungen französischer Medailleure hinwies, konnte er noch konstatieren, daß die deutsche Medaille, handwerksmäßig arbeitenden Stempelschneidern und Graveuren überlassen, gegen die französischen Werke ungemein abfalle. Heute haben wir schon ganz achtbare Leistungen aufzuweisen. HILDEBRAND mit seiner Bismarck- und Pettenkofer-Medaille ist auch hier vorangegangen. Vor allem hat GEORG RÖMER einige vorzügliche Medaillen und Münzen geschaffen. Ebenso kann HERMANN HAHN die Plakette und Medaille bei uns wieder zu Ehren bringen. Ihm eignen alle Eigenschaften eines Medailleurs, die Gabe origineller Erfindung, anziehende, bildmäßige Komposition, Exaktheit und Eleganz der Ausführung. Seine Denkmünzen zur Erinnerung an die Errichtung des Kaiser Wilhelm-Denkmals in Chemnitz, seine Pettenkofer- und Lenbach-Medaille und zahlreiche andere Plaketten sprechen für seine Begabung.

In den modernen Plaketten findet die stilistische Behandlung der Form Anwendung selbst auf das Porträt und man findet dieses bei den kleinen, eleganten Bronzen verständlich. Wenn sie aber auf größere Reliefs oder gar Büsten übertragen wird, wirkt diese Behandlung manieriert. Man möchte doch in solchen Darstellungen die Natur selbst in ihren individuellen Bildungen erkennen. Einen solchen Eindruck vermittelt das Relief einer alten Frau von ERWIN KURZ, während das Relief einer jungen Frau die überaus an-



HUBERT NETZER
NARZISSBRUNNEN

mutige Erscheinung in höchster künstlerischer Vollendung der Form wiedergibt.

HILDEBRAND mit seiner bekannten Böcklinbüste hält sich genau an das Original, so daß wir in diesem Kopfe wohl das getreueste Bildnis des Meisters besitzen. *Das Wesentliche der Erscheinung* ist mit vollendeter Kunst dauernd in Bronze festgehalten. Dasselbe Streben zeichnet auch die Porträts von HAHN aus. Auch er sucht vor allem den Tatbestand in der Realität der Form. Das außerordentliche Stilgefühl und der gebildete Geschmack dieses Künstlers äußert sich besonders in der feinsinnigen Behandlung der Form in Bronze wie in Marmor, ohne jedoch das Unmittelbare der Erscheinung, den natürlichen Ausdruck zu vergewaltigen. In manchen neueren Arbeiten tritt die Kunst des Bildhauers öfter sehr stark hervor. Schon BERMANN tut darin des Guten oft zu viel. Daß er damit doch gewisse plastische Wirkungen erzielt, beweist sein weiblicher Akt.



C. ADOLF BERMANN AKT

Wie man bei aller Betonung rein plastischer Wirkungen doch dem individuellen künstlerischen Empfinden Spielraum gewähren und dabei selbst dekorative, monumentale Wirkungen erreichen kann, beweist ERWIN KURZ mit seiner lagernden Figur auf der neuen Prinzregenten-Brücke. Noch intimer und anmutiger wirkt die kleinere Figur der Garbenbinderin, die als Bekrönung für den nächstens in der Thierschstraße zur Aufstellung kommenden Weizmannbrunnen gedacht ist. Eine originell erfundene dekorative Figur für den Neubau des Münchener Rathauses ist der Mann mit dem Schiff von IGNATIUS TASCHNER, und wieder ganz unmittelbar aus der Natur gegriffen, wie aus der ersten besten Zeit der naturalistischen Bewegung, erscheint HUDLER's „Dengler", während die Figur eines männlichen Genius an dem ernsten und stimmungsvollen Grabmale von FRITZ BEHN auf eine neue monumentalstatuarische Kunst hinweist. Damit ist nun der Weg vorgezeichnet, auf dem die Plastik in ihren elementarsten Wirkungen wieder zur Geltung kommen dürfte.

So stehen sich gegenwärtig Arbeiten der verschiedensten Richtungen gegenüber, solche, die nur aus der Anempfindung und Erkenntnis formalistischer und technischer Erwägungen, aus bloßer Geschicklichkeit und selbstsicherem Können hervorgegangen, und wieder andere, die in ganz intimer Weise beobachtete und gefühlte Natur zum Ausdruck bringen. Unverkennbar tritt in den gegenwärtigen Bestrebungen der Hang zum Hervorkehren gewisser Effekte und einer außerordentlichen Geschicklichkeit, die alle Probleme der plastischen Gestaltung spielend meistert und doch einer in den organischen Zusammenhang der Form eindringenden Betrachtung oft wenig Realität darbietet, auffallend hervor. Sogar den Porträts und den Studien nach der Natur haftet etwas Gekünsteltes an. Solche Arbeiten erwecken den Anschein, als wäre der Gegenstand nur Mittel zum Zweck, eine gewisse Manier plastisch zu sehen, zum Ausdruck zu bringen — eine Kunst, die lediglich nur auf das Können ausgeht.

Manchmal kommt auch in der Plastik dasselbe Streben zum Vorschein, wie es in phantasieloser,



HUBERT NETZER — KOPF DES NARZISS AM BRUNNEN

nüchterner Weise zuweilen in der modernen Architektur zutage tritt, indem man die konstruktiven Formen, statt sie gefällig zu verkleiden, bloßlegt, geradeso wie wenn man einer Figur Haut und Fleisch nähme, um das Knochengerüste zu zeigen. Liegt die Schönheit der Form nicht viel mehr in der zarten Verschleierung gerade der rein mechanisch und konstruktiv wirkenden Teile? Ebenso ins Extrem geht man mit der Forderung der Materialbehandlung, als ob die bildnerische Empfindung sich vor allem darin äußern müßte, zu zeigen, was Stein, Holz und Bronze sei. Es wäre doch eine starke Verkennung der eigentlichen künstlerischen Absichten, statt dem Beschauer ein der Natur nachgefühltes Bild in von allen Zufälligkeiten der Erscheinung befreiten Formen ihm artistische Kunststücke und Experimente vorzuführen.

Und gerade jetzt, wo die Bildhauer wieder im Besitze aller Ausdrucksmittel sind, um damit frei schalten und walten zu können, wäre es sehr zu bedauern, wenn sie auch nur eine Zeitlang auf dieser Stufe verharrten und nicht vielmehr darnach trachteten, mit ihren Arbeiten in eine unmittelbarere Naturnähe zu kommen, wie sie uns doch aus den besten Werken aller Meister ihrer Kunst entgegenleuchtet.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Was früher der Verbindung diente, das führt heute zur Trennung. Jede originell genannte Malerei ist nichts als eine Fleckenverteilung, eine Mosaik. Die Reaktion gegen das Uebermaß der plastischen Gestaltung hat zur flachen Oberfläche und zum Körper ohne Tiefenausdehnung geführt. Die Modellierung ist an demselben Tage verschwunden, da das Mittel, sie auszudrücken, verbessert erschien, so daß, was ein Fortschritt für die Holländer war, für uns ein Rückschritt ist und daß, nachdem wir der archaischen Kunst entwachsen sind, wir unter dem Vorwand, etwas Neues zu finden, wieder auf sie zurückkommen.

Was soll man dazu sagen? Wer wird den Irrtum, dem wir verfallen, klarstellen, wer wird uns klare und überzeugende Lehren schenken? Es gäbe ein noch sicheres Hilfsmittel: ein vollendetes Werk zu malen, das die ganze antike Kunst zugleich mit dem modernen Geiste umfaßte, das das neunzehnte Jahrhundert und Frankreich bedeutete, das Zug für Zug an einen Metsu erinnerte, und das doch nicht erkennen ließe, daß man seiner gedacht hat.

Fromentin

* *

In der Schriftstellerei und bildenden Kunst spricht man jetzt so viel von Realismus; ich weiß nicht, was man damit will. Das Tüchtige, aus der Wirklichkeit Gegriffene, Natürliche, Lebenswahre und -Warme galt von jeher als ein Vorzug in der Kunst; jetzt sucht man das Uebertriebene, Outrierte, Wüste, Häßliche und doch Unwahre hervor und nennt das Realismus.

Joh. Jacob Mohr.

DIE SCHULE DES MALERS

Von Hermann Lismann

Es ist die wichtigste Frage für jeden beginnenden Maler, an welchen Lehrer er sich wenden soll, um in möglichst richtiger und rascher Folge seine Lehrzeit zu absolvieren, analog der Art und Weise, in welcher sich die Maler großer Kunstepochen herangebildet haben.

Das Talent, das in dem Schüler steckt, kann folgerichtig und gleichmäßig, selbständig und ohne Einschränkung entwickelt werden, es kann aber auch, durch falsche Schule halb unterdrückt, auf die Abwege des Manierismus und der Unwahrheit geführt oder durch allzulangsames Fortschreiten verschleppt und abgetötet werden. Es kann der Schüler durch größenwahnsinniges Treiben, durch allzufrühes Künstlerspielen ein erbärmlicher Dilettant sein Leben lang bleiben, er kann sich jedoch emporarbeiten mit dem Bewußtsein, daß er zwar mit dem ersten Strich schon ein Künstler, aber ein völlig unfertiger ist in Können und Anschauung. All diese wichtigen Fragen hängen fast ausschließlich von der Wahl des Lehrers ab. Von welcher Art der Lehrer sein müsse, wie er sich zu seinen Schülern stellen solle, darüber ist in letzter Zeit manch weises Buch geschrieben worden — aber Pädagogen werden eben wie die Dichter *geboren* und nicht „gemacht". Man sieht ja (speziell in München) jeden Tag einen



IGNATIUS TASCHNER — ZIERBRUNNEN




HERMANN HAHN



BREMER VERDIENSTMEDAILLE

neuen „Mallehrer“ sozusagen „aus dem Boden schießen“, ohne daß er oft auch nur einigermaßen dazu durch Wissen, Können oder Begabung berufen wäre, man sieht auch mitunter an den Akademien Professoren, die vielleicht große Künstler, aber minderwertige Lehrer sind und andere, die wohl auch keines von beiden sein mögen.

Aus Furcht, in einer schlechten Schule auf falsche Bahn zu geraten, zieht sich denn auch mancher stolze Jüngling in die Einsamkeit zurück und glaubt gleich einem Zuloaga ohne jeden Lehrer sein Ziel erreichen zu können. Doch wie dem auch sei: Privatlehrer, Akademiker, Selbstlehrer — wie soll er beschaffen sein? Soll er ein produktiver Künstler sein, der seine Höhe bereits erreicht hat, oder ein objektiver, theoretischer Mann? Soll der Lehrer sich intensiv mit seinem Schüler beschäftigen oder soll er sich mit ihm nur zeitweise befassen, um ihn nicht zu beeinflussen? Lauter Fragen, über die man, wie gesagt, Bücher schreiben kann, ohne damit einen einzigen derartigen Lehrer heranzüchten zu können. Soviel ist gewiß, daß ein Künstler, der selbst produktiv tätig ist, wenn er die unklare, gährende Entwicklungsperiode überstanden hat, als Lehrer geeigneter ist, als ein anderer, denn er wird mit seinen Schülern und zugleich mit seinem eigenen Schaffen lernen und weiterschreiten, er wird kaum auf traditionellen Formeln und altem Methodenkram beharren. Sicher ist ferner, daß ein intensives Zusammenarbeiten mit dem Schüler weit vorteilhafter für denselben ist, als ein kurzer wöchentlicher Besuch, der nie eine wirkliche Annäherung und Mitteilsamkeit ermöglicht. Sache des Lehrers ist es dann freilich, nur das Allgemeine dem Schüler zu geben, was ihn in seiner naiven persönlichen Anschauung nicht irre macht. Sollte dieser trotzdem einigermaßen beeinflußt werden — ein Umstand der von manchen jungen Künstlern lächerlich aufgebauscht wird — so hat das bei einem starken Talent gar nichts zu sagen, da es sich später mühelos selbständig machen wird. Zu weit gehen darf der Einfluß natürlich nicht, sonst kommt es dahin, daß man Lehrer und Schüler auf Ausstellungen verwechselt und sich sagt: „Ehe ich mir ein Bild vom Schüler kaufe, kaufe ich mir lieber gleich eins vom Lehrer!“

Eine andere Frage ist es freilich, woher der Lehrer, der doch selbst arbeitender Künstler sein soll, die Zeit nehmen wird, sich mit mehreren Schülern in solch intensiver Weise zu beschäftigen. Die richtige Lösung dieses Dilemmas wird sich nur durch eine knappe Auswahl der aufzunehmenden Schüler ergeben. — Bei Anfängern ist es freilich mitunter sehr schwer, richtig zu wählen. Es gibt Leute, deren ganze Empfindung in einer technischen Hilflosigkeit oder in einem völligen Mangel an Methode untergeht bezw. noch gar nicht zu Worte kommen kann. Andere dagegen blenden leicht durch rasches, geschicktes Lernen und bringen es später nicht über die Studie hinaus. Ein wirklicher Pädagoge muß aber den Blick besitzen, um Kunst, Mittelware und Talentlosigkeit sofort unterscheiden zu können. Trotzdem hat auch hier schon der größte Kenner geirrt, freilich auch nur dann, wenn er sich nicht intensiv und eingehend genug mit der Person und Art des Schülers befaßt hat. Ist also der Schüler gewählt, so muß er womöglich in nächster Nähe des Meisters arbeiten, muß — auch in den Mußestunden — mit ihm

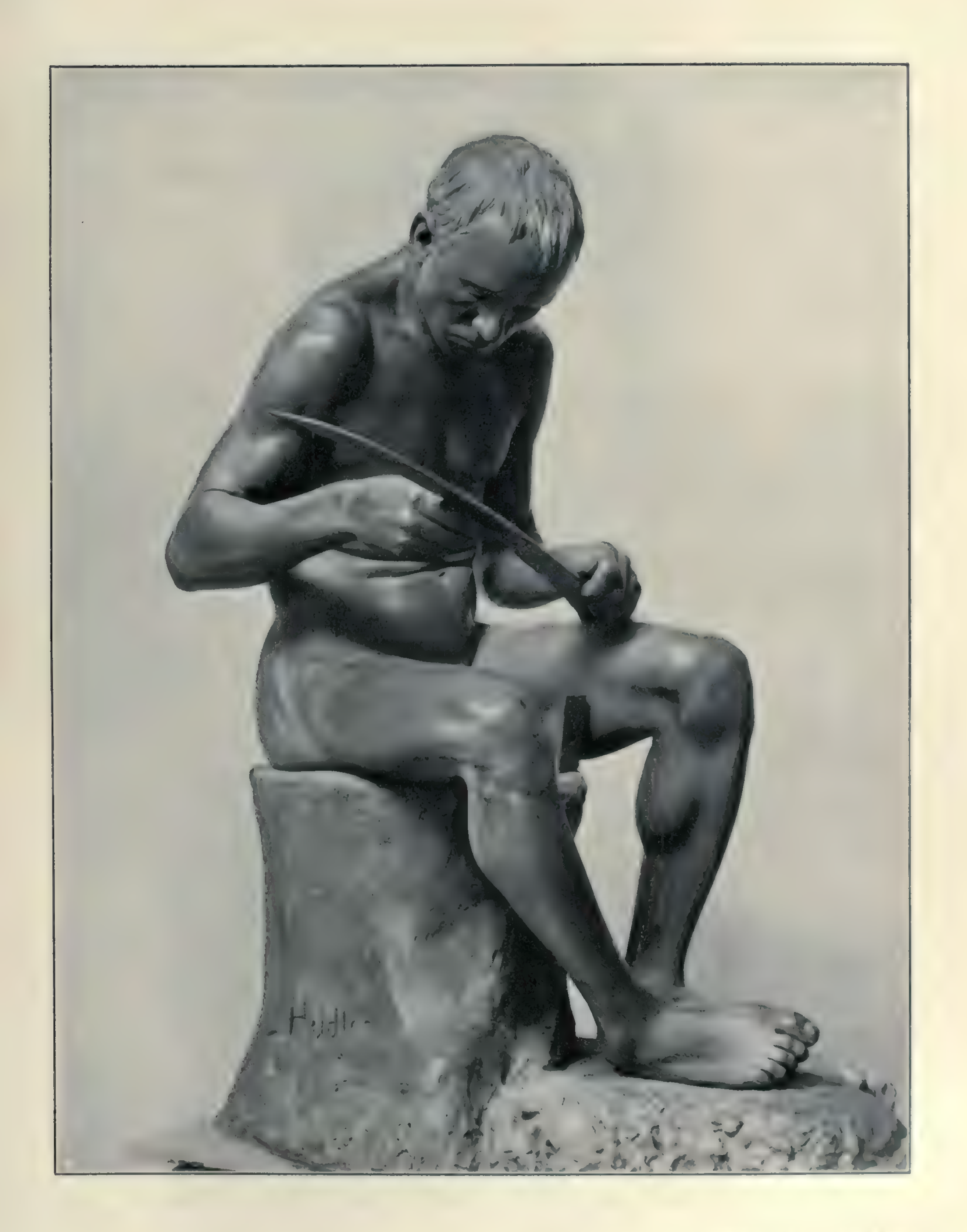
schauen, beobachten, erkennen, erfassen und übertragen lernen; so wird er viele Jahre in seinem Studium sparen und vieles lernen, was er in den gegenwärtigen bei uns bestehenden Kunstschulen nie gelernt haben wird.

Trotz mancher Uebertreibungen herrscht bei uns ohne Zweifel heute noch großer Mangel an einfacher, entwicklungsgemäßer Künstlererziehung. Wohl gibt es Schulen, die anscheinend außerordentlich viel leisten: die für gleichzeitigen Unterricht in Kunstgeschichte, Anatomie, Perspektive u. s. w. sorgen. Es gibt Schulen, die sich mit allen möglichen günstigen Bedingungen aufs Land zurückziehen. Aber das sind lauter geistige Speisen, die sich ein intelligenter, wissensdurstiger Kunstjünger selbst in öffentlichen Vorträgen, Bibliotheken, Anatomien und in Bauernhütten verschaffen kann, während die eigentliche *Kunst* bei jenen vielseitigen Schulen nicht immer so ganz zu ihrem Rechte kommt. Gewiß, es gibt ja alle erdenklichen Methoden, einen zum Künstler zu erziehen, aber eben all diese Methoden sollte der einzelne Lehrer in der Hand haben, er darf nicht nur mit *einer* wirtschaften und mit diesem Schlüssel alle Türen öffnen wollen. Ueber die Notwendigkeit individueller Erziehung ist man sich ja bereits außerhalb des Kunstgebietes klar geworden und keine pädagogische Anforderung ist so schwer, wie gerade die, welche an einen Künstler gestellt wird, einen andern zu erziehen, so daß er selbständig bleibe. Ein Künstler, der die ganze Welt persönlich geformt und gefärbt sieht, der einen ausgeprägten individuellen Geschmack in sich entwickelt hat, sozusagen seine eigene Brille trägt, soll einem vielleicht völlig naiven Schüler die ganze Kunst erschließen, ihn sehen lehren, ohne ihm seine eigenen Augen zu leihen. Dann handelt es sich um die verschiedenen Methoden selbst: Zuvörderst allgemein: Soll der Schüler erst zeichnen und wie lange? und soll er dann erst malen — oder soll er Pinsel und Stift zugleich in die Hand bekommen? Und speziell: *wie* soll er zeichnen? *Wie* soll er malen? Soll er rein linear zeichnen oder malerisch mit Tönen oder modellieren mit Flächen? Soll er in großen Umrissen skizzieren oder die Detailform bis aufs kleinste durcharbeiten? Soll er gleich lebensgroß oder erst in kleinem Format zeichnen? Soll er untermalen mit Tempera oder Sikkativen; soll er erst genau aufzeichnen oder soll er impressionistisch frei in die entworfene Farbenwerte hineinarbeiten. Wie gesagt: alle Methoden zusammen ergeben das Richtige! Für jeden Schüler und für jeden Entwicklungspunkt eine andere Methode.



HUBERT NETZER BRUNNENFIGUR

Es gibt zeichnerische Talente, solche, die sich später hauptsächlich für Illustration und solche, die sich mehr für dekorativ zeichnerische Malerei (Wandschmuck, Plakat) entscheiden werden und es gibt rein malerische Talente, die im allgemeinen weniger formals farbbegabt sind. Wie vielfach geschieht es nicht, daß die ersteren dazu geschraubt werden, zu malen und die letzteren mit spitzem Stift in jahrelanger Zeichenhaft ihre malerische Befähigung verschmachten lassen. Für beide wird im Anfang ein rasches Konturenzeichnen lediglich zur Festhaltung der Charakteristik und der Proportionen am vorteilhaftesten sein. Durch häufiges Skizzieren und rasches Erlernen der großen Auffassung eines Kopfes oder Aktes wird sicher der Entwicklung eines Schülers mehr gedient sein, als durch mühseliges Ausbilden aller Detailformen. Dies ist eine Arbeit, die später nicht von Schaden sein wird, solange man auch technisch auf breite flächig-einfache



AUGUST HUDLER
• DER DENGLER •



HERMANN HAHN BÜSTE

Behandlung der Form achtet und nicht mit kleinen Retouchetüpfchen und -strichelchen der Natur allmählich nahezukommen sucht. Auf jeden Fall muß das Anstreben des Kalligraphischen in der Zeichnung vermieden werden. Bei einer Handschrift lassen wir es uns noch gefallen, wenn wir einer typisch schönen Kaufmanns- oder Sekretärhandschrift begegnen, aber auch hier werden wir eine weniger geputzte und elegante Schrift, die Charakter und eigenes Gepräge trägt, vorziehen. Weit höher schrauben sich die künstlerischen Ansprüche: Es ist gewiß nicht zu verachten, wenn ein Zeichner über eine edle Linienführung verfügt, solange sie Stil und Eigenart besitzt, wie etwa bei Gysis. Sobald sie aber typisch wird, d. h. angelernter, sauberer Schwung ohne jede persönliche Note, geschickte, althergebrachte Technik — dann tritt als Bezeichnung das ominöse Wort „akademisch" ein. Die fehlerloseste, ausgefeilteste Zeichnung kann uns dabei — oder sollte uns dabei nicht über den Mangel an individueller, naiver Empfindung hinwegtäuschen, und diese ist und bleibt doch der Nerv der ganzen Kunst.

Ebenso geistlos und verkehrt ist das schablonenmäßige, völlig unpersönliche Retouchieren lebensgroßer Kohlenzeichnungen, bei denen es mehr auf die spitzfindige Anwendung möglichst spitzer Kohlen ankommt, die mit einem organischen Erfassen der Form aber gar nichts zu tun haben und zugleich viel Lust und Zeit zur Arbeit töten, ohne für das Malen die geringsten Vorteile zu bieten.

Als Mißgriff in anderer Beziehung ist es zu betrachten, wenn der Schüler sofort mit lebensgroßen Akten, womöglich gar in der schwierigen Temperatechnik sich an das Malen heranwagen soll. Verderblich für den Farbgeschmack scheint mir auch die Methode, mit zwei oder drei Farben malen zu lassen, um ihm die Schwierigkeit der Technik zu erleichtern. Diese Art ist wohl für zeichnerisch dekorative Arbeit geeignet, aber nicht für den Schüler, der farbig sehen und rein malen lernen soll. Man muß ihm vielmehr leichte Dinge vorlegen: ein Interieur, eine Zimmerecke, einen vertieften Raum, möglichst einfach, lediglich um die Haupt-, Ton- und Farbenwerte zu fixieren. Dann vor allem Stilleben: zuerst glänzende Gegenstände von simplen Formen, Kupfergeräte und Geschirre mit kräftigen Reflexen und Formakzenten, alles rasch skizzieren in Lebensgröße. Auf diese Weise wird sich die technische Schwierigkeit, Farbe, Tonwert und Zeichnung zu vereinen, am leichtesten erlernen lassen. Man wird mutiger und temperamentvoller mit dem Material umgehen, während man bei

Kopf oder Akt leicht verzagt, ängstlich und schwächlich oder unwahr und maniriert wird. Speziell beim Malen von Stilleben wird der farbbegabte Schüler mehr Form auszudrücken d. h. zeichnen lernen, als wenn er zehn Jahre seines Lebens für Aktzeichnen mit Kohle und Kreide verwendet. Dies eben geschilderte Verfahren ist natürlich nur für den Schüler geeignet, der wirklich koloristisch begabt ist und daher auch wert ist, das „Malen“ zu erlernen. Für den Zeichner, den dekorativen Künstler und für den Kunstgewerbler muß selbstverständlich wieder eine andere Methode ergriffen werden, er bringt schon von vornherein ein viel sichereres Auge für die Form mit in die Schule. Ihm wird die Malerei nicht das Ziel sein, sondern lediglich ein Ausdrucksmittel oder ein geeignetes Material, um breite Technik und geschickte Formbehandlung zu erlernen. Es ist nicht zu leugnen, daß die meisten Schulen und Akademien auf diesen großen Unterschied in der Behandlung der Talente keine Rücksicht nehmen. Für Stillebenmaler und ähnliche „dilettantische Extravaganzen“ ist überhaupt keine Gelegenheit geboten.

Vor allem ergibt sich, daß Privatschule wie Akademie verhältnismäßig nur wenig Vorzüge bieten. Sind wenig Schüler vorhanden, so trägt in der Regel die minderwertige Qualität des Lehrers die Schuld, in ganz seltenen Fällen ist dieser Umstand auf die kritische Wahl von seiten des Lehrers zurückzuführen. Im andern Fall, bei großer Schülerzahl, ist der begabtere und bereits im Verständnis weiter fortgeschrittene Schüler gezwungen, mit vielen mittelmäßigen, alltäglichen Köpfen zusammenzuarbeiten, die Möglichkeit eines intimeren Zusammenseins mit dem Lehrer ist ihm genommen, dabei ist er stets an Akt, Halbakt und Kopf gebunden. Die Vorzüge derartiger Massenschulen bestünden höchstens in der größeren Billigkeit in Bezug auf Modell, Raum und Heizung und in dem Umstand, daß die schwächeren Schüler die besseren und fortgeschritteneren als Vorbild zur Seite hätten, doch halte ich es für vorteilhafter, wenn der Meister selbst oder sein Lieblingsschüler an diese Stelle tritt. Freilich darf jener dabei nicht, wie es heute fast alle tun, speziell in der Malerei, mit seinen Erfahrungen geizen, er darf nicht aus unbekannten Gründen hintanhalten, die wichtigen technischen Kenntnisse mitzuteilen, deren Aneignung so viel leere Zeit in Anspruch nimmt und die mit Kunst viel — und gar nichts zu tun haben; denn sie sind künstlerische Ausdrucksmittel, aber keine künstlerischen Werte und können daher ohne Befürchten, etwas von dem Seinigen zu vergeben, mitgeteilt werden.

Vor allem wird es dem Schüler nie schaden, wenn er ahnen lernt, worum es sich eigentlich handelt bei der Kunst, und ich denke, darin sündigen die meisten Lehrer, indem sie der Meinung sind, daß vor der eigentlichen



ERWIN KURZ — BRÜCKENFIGUR „SCHWABEN“



ERWIN KURZ GARBENBINDERIN

Kunst die rein handwerkliche Arbeit zu setzen sei. Der Schüler soll wissen, daß eine Naturabschrift in rein photographischem Sinne ein Unding ist, welches auch „nicht einmal“ in das Schulatelier gehört, daß er die Natur empfinden, in sich aufnehmen und vereinfacht und umgeprägt als „Kunst“ — sei es auch nur als armselige Studie — hervorbringen muß. Er darf von Anfang an keinen Strich machen, der — ich möchte sagen „unkeusch“ wäre, d. h. ohne Pietät, ohne Ehrfurcht, ohne Liebe, ohne Gebet. Die Kunst muß für ihn eine heilige Sphäre sein. Aber das Leben außerhalb derselben darf für ihn kein Heraustreten aus dem Tempel bedeuten, jede Minute muß ihm „Kunst“ sein, indem er in sich aufnimmt, genießt und leidet und die Arbeit selbst, die Tat, muß kommen wie ein Anschwellen, eine erhöhte Tätigkeit, gewissermaßen die notwendige Entladung eines Teils seiner Empfindungen.

Diese und andere rein technische Belehrungen, die, wenn sie nicht vom Lehrer selbst ausgehen, doch unter den Schülern sich einigermaßen weiterverbreiten, bleiben dem, der es versucht, ganz allein sich emporzuarbeiten, völlig verschlossen. Er wird infolgedessen ungemein viel Zeit vergeuden, bis er durch eigene Erfahrung sich aneignet, was andere schon längst gelernt. In den meisten Fällen wird er sogar völlig hilflos in einer naiven, unzulänglichen Art stecken bleiben. Sehr häufig versumpfen diese Leute im Dilettantismus, der sich selbst stets bewundernd streichelt und beliebäugelt.

Von denen, die ein oder zwei Jahre in eine Zeichenschule treten und sich dann als selbstständige „Kunstmaler“ etablieren, wollen wir nicht sprechen, da wir nicht beabsichtigen, das Komische in den Bereich unserer Betrachtungen zu ziehen. — Wenn wir also die heutige allgemein übliche Ausbildung des Malers: Akademie, Privatschule oder Selbstunterricht im allgemeinen als ungeeignet betrachten, so erklären wir zugleich, daß unser Ideal einer „Malschule“ in dem freundschaftlichen Zusammenarbeiten mit einem wirklich bedeutenden Künstler oder dessen besten Schülern zu suchen ist. Heute ist es freilich noch dem Glück des einzelnen Studierenden überlassen, eine derartige Schule zu finden; hoffen wir aber, daß doch früher oder später einzelne Künstler den Charakter haben bezw. in der günstigen Lage sind, Geld oder Professorwürde zu verachten, um sich in der geschilderten Weise einzelnen begabteren Schülern widmen zu können.

VOM SCHWEIZER KUNSTLEBEN

In unserer Kunsthalle hat vor einiger Zeit eine Spezialausstellung von Bildern des in München lebenden Schweizer Landschafters W. L. LEHMANN stattgefunden. Es ist in ihm ein durchaus eigenartiger Darsteller der Alpenwelt zu begrüßen. Kein Konventionelles stört in Lehmanns Bildern; sondern in großen mächtigen Zügen einer eigenartigen Auffassung werden uns die Gletscherseen, die Hochtäler und Berggipfel vorgeführt. Lehmann vermag damit — und dies ist wohl ein höchstes Lob — auch diejenigen wieder zu interessieren, welche, vom fexenhaften Mode-Bergsport und der ihn begleitenden schablonenmäßig gewordenen Hochgebirgsmalerei angewidert, die echte Poesie im paysage intime zu finden sich angewöhnt haben. Lehmann aber zeigt plötzlich ein neues, persönliches Interesse für die Alpen, und da er groß empfindet, groß sieht und mit meisterlichem Können dieses Empfundene außer sich setzt, so gewinnt er auch uns, die Nichthochgebirgler und Nichtclubisten wieder. Leider locken seine unbestreitbaren und verdienten Erfolge schon die Nachahmer — sogenannten ›Schüler‹, aber diese werden, wie alles Schulmäßige in der Kunst, bald abgewirtschaftet haben. Wir hoffen aber, Lehmanns Originalität sei so groß, daß dann, wenn die ›Schüler‹ in die gebührende Verachtung sinken, Lehmanns eigene Kunst nicht davon möge betroffen und immer so geschätzt werden, wie sie es verdient. Eines der Bilder Lehmanns ›Mondaufgang auf der Bernina‹ ist fürs Basler Museum erworben worden. Von diesem selben Museum aus ist durch dessen Konservator Dr. PAUL GANZ, Privatdozenten an der Universität, unter Mitwirkung der Professoren Dr. D. Burckhardt (Basel)



AUGUST DRUMM • HAUPTFIGUR DES FRIEDENSDENKMALS IN EDENKOBEN

und Dr. H. A. Schmid (Basel, jetzt Prag) die erste Lieferung der jüngst schon hier erwähnten »Handzeichnungen schweizerischer Meister des 15. bis 18. Jahrhunderts« herausgegeben worden. Es sind fünfzehn ausgezeichnete Blätter (worunter vier von Holbein d. J.). Die Reproduktion ist tadellos und macht dem jungen Basler Verlage Helbing & Lichtenhahn alle Ehre. Es sind einstweilen drei Jahresserien zu je vier Lieferungen (à 8 Mark) vorausgeplant. — In der *Kunsthalle* war kürzlich eine Weihnachtsausstellung der Basler Künstler zu sehen. Sie enthielt viel Gutes. Im Porträtfach fanden wir ausnehmend lebendige und kräftige Bilder von HEINRICH ALTHERR (Dame in Weiß; Selbstbildnis; Porträt des Vaters; Bildnis Dr. P. Sch.); auch RUD. LÖW hatte gut ausgestellt: ein reizvolles Kinderköpfchen, eine ältere Dame in sachlich und farbig feiner Charakterisierung, eine sitzende Dame in weiter Phantasielandschaft und zwei gezeichnete Köpfe (Dr. H. T. und Frau). Als Porträtistinnen von nicht gewöhnlichem Können traten ESTHER MENGOLD und AUGUSTA ROSSMANN hervor. — Unter den Landschaften war des Maler-Bildhauers CARL BURCKHARDT »Herbstabend am Meer« ein eigentliches Ereignis: selten dürften sich Tiefe und Pracht des Kolorits mit größter, fast wundersamer Raumdarstellung gleich glücklich vereinigt gefunden haben. Auch »Fischer von Sorrent«, die als mächtig plastische Gestalten in ruhig tiefem Abendrot ruhig stehen und schreiten, waren ein außer jeder Schablone geschaffenes, darum vielfach, sogar von »Künstlern« unverstandenes großartiges Bild. — PAUL BURCKHARDT, der Bruder des eben Genannten, entzückte durch eine lebendig dekorative »Partie am Rhein«, die ebenfalls fern von allem Konventionellen war. — FRITZ VÖLLMY hatte außer seinem in München medaillierten »Hafen von Genua« zwei zauberisch duftige Bodenseebilder ausgestellt; C. TH. MEYER-BASEL excellierte mit schlicht poetisch erfaßten Schweizerlandschaften: »Heimatkunst« bester Art. OTTO MÄHLY und E. SCHILL malen den Jura, der erstere das Felsig-Wilde, der zweite das Zart-Grüne ihres Heimatgebirges; FRITZ MOCK vertieft sich mit Glück in Oelbildern und Aquarellen ins Rheinufer, während JAKOB WAGNER die Gestade des Lago Maggiore malt und MARIA LA ROCHE, die talentvolle, sich eigenartig entwickelnde Hans Thoma-Schülerin, intim empfundene Bilder aus Italie Spanien und England gab. Mit einer feinen, großen Autolithographie »Der Rhein bei Basel vom Münsterturm aus« hat sie vor kurzem den Beifall der Kenner gewonnen. WILHELM BALMER hatte kräftige Meerstudien und ein paar lebendige Porträts, BURKHARD MANGOLD stark dekorative harmonische Landschaftsaquarelle ausgestellt; EMANUEL BÜRGI ist ein Virtuos in originellen kräftigen Federzeichnungen. — Im Genrebild fand ein flott gemaltes Bauernstück FRITZ BURGERS »Vor der Kirche« den Beifall der Künstler wie der »Laien«; auch ein famos erfaßter »Landwehrmann« zog die Schätzer geschickter Malerei zu sich hin. — Ein innerlich großes, ernstes Bild war HERM. MEYERS »Stunde der Grablegung«, kompositorisch sowie zeichnerisch und farbig ebenso frei von Eklektizismus wie von Modernitis: ein Meisterwerkchen. — CARLO BÖCKLIN zeigte einen eigenartig aufgefaßten »Cerberus«. — HANS LENDORFF malt in zarter Farbigkeit duftige Mädchenblüten aus Anticoli; sehr kräftig war er in Landschaftsstudien aus Villa d'Este. — In der Plastik trafen wir auf zwei glücklich empfundene, solid gearbeitete Büsten (Kind und alte Dame) von Frau S. BURGER-HARTMANN, die auch eine ihrer so gelungenen figürlichen Kleinbronzen (»Seerosen«) ausgestellt hatte. — JOH. HOFFMANN gab eine nette »Psyche«, MAX MARTIN SCHMIDT einen ausgezeichneten, formal sowie dekorativ prächtig verstandenen Frauenkopf in Wachs. Eine große Gruppe: »Der Kuß« von ED. ZIMMERMANN, ein trefflich studiertes, in der Ausführung höchst vollendetes Werk, soll als eine Hauptleistung moderner schweizerischer Skulptur fürs Basler Museum erworben werden. — HANS FREI, wohl der erste schweizerische Medailleur der Gegenwart, hatte interessante Plaketten ausgestellt. G.



LUDWIG HABICH BADENDE

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. Im *Salon Paul Cassirer* produziert sich zu Beginn des neuen Jahres EDVARD MUNCH als Porträtmaler. Es ist nicht günstig für den norwegischen Künstler, daß kurz vorher die Arbeiten von van Gogh hier gezeigt worden sind, und daß zwischen

seiner letzten Ausstellung und dieser Porträts von Cézanne an der gleichen Stelle zu sehen waren. Bewährt er sich auch nach wie vor als vorzüglicher Zeichner und glänzender Charakteristiker, so empfindet man doch nach der Bekanntschaft mit jenen Künstlern bei ihm ein beträchtliches Manko in der Richtung der Malerei. Der vlamische wie der französische Meister verblüfften nicht allein durch die Kraft und Kühnheit ihrer Farben, sondern vor allem durch die Kunst, mit der sie in ihren Bildnissen malerische Probleme zu lösen und mit der sie ihre Arbeiten zur Vollendung zu bringen wußten. Munch hört da auf, wo die eigentlichen Schwierigkeiten selbst für den begabtesten Porträtmaler erst anfangen. Er gibt lediglich Untermalungen und umgeht das Problem des Hintergrundes in der Regel entweder dadurch, daß er einfach die weiße Leinwand stehen läßt, oder daß er sie mit irgend einer auffallenden Farbe brutal zustreicht. Jedenfalls sieht man bei seinen Bildnissen fast immer zuerst diese Hintergründe und wird meist nicht angenehm davon berührt. Zuweilen sucht er freilich andere Lösungen. So läßt er einmal den bekannten Lübecker Mäcen Dr. Linde vor einer weißen Türe zum Ausgehen gerüstet stehen, ein anderes Mal den Grafen Kessler vor seiner mit roten, weißen, grünen und gelben Bänden gefüllten Bibliothek sitzen. Dabei rächt sich dann aber seine Gewohnheit, mit dünnen Terpentinfarben zu malen. Bei dem Weiß im Lindeschen Porträt merkt man natürlich nichts, bei dem Bildnis des Grafen Kessler aber haben die farbigen Bucheinbände eine so durchsichtige Farbe, daß der Hintergrund luftlos wirkt. Bei einem zweiten Porträt des Dr. Linde ist durch die Anwendung der Terpentinfarbe ein blaues Jachtklubjakett so transparent geworden wie ein Glasfenster. Nach ein paar Jahren werden diese Porträts verbleichen, als wären sie mit Wasserfarben gemalt. Die Mängel in der Malerei werden jedoch auch wieder bei einigen der neuen Bildnisse Munchs durch Feinheiten auf der psychologischen Seite vollkommen aufgewogen. Welche vollendete Vorstellung vom Wesen eines Menschen gibt der Künstler in dem Bildnis eines jungen dunkelhaarigen Mädchens im Backfischalter! Die Darstellung solcher halbreifen, blassen, fast krankhaften, vorzeitig von Leidenschaften angerührten Menschenkinder gelingt ihm besonders gut. Vorzüglich hat er auch einen literarischen Typ in dem Bildnis eines nachlässig herantretenden blonden Herrn A. getroffen. Die Art, wie der Dargestellte die Zigarette hält, während die andere Hand in der Hosentasche wühlt, hat etwas absolut Individuelles. Von verblüffender Lebenswahrheit ist das Porträt des Malers Schlittgen, der, zum Ausgehen gerüstet, vor einem gelben Hintergrunde steht. Allerdings scheint er etwas kleiner geraten als er im Leben ist. Auch ein Selbstbildnis in ganzer Figur und das Porträt einer norwegischen Familie — zwei Damen und ein Kind — verdienen reichliches Lob. Die übrigen Arbeiten Munchs sind entweder weniger gut oder aus früheren Ausstellungen schon vorteilhaft bekannt. Recht achtbare Fortschritte lassen sich bei den gleichzeitig vorgeführten Landschaften des Berliner Malers Oscar Moll konstatieren. Sie sind freilich immer noch nicht recht lebendig in der Farbe, aber ersichtlich mit Gefühl gemacht und, trotzdem der Künstler sich bemüht hat, von den Impressionisten zu lernen, nicht französisch im Ausdruck. Leistungen wie ›Herbst in Grafrath‹ und ›Schnee‹ mit der durch Laub und Aeste schimmernden Villa oder das schöne Motiv ›Frühschnee‹ werden Moll überall empfehlen. Recht gleichgültig lassen dagegen die neuen Arbeiten von Jakob Alberts — Halliglandschaften und Interieurs. — Die Malerei ist nicht mehr so hart und trocken wie früher, dafür aber regelrecht flau. Die gezeichneten und kolorierten Darstellungen Heinrich Zilles von den Leiden und Freuden der Berliner Proletarier befriedigen, so humorvoll sie oft auch sind, doch nicht auf die Dauer und am wenigsten, wenn sie in Massen auftreten. Die Kunst Zilles ist nicht groß genug, um das Unsympathische dieser elenden schwangeren Weiber und rhachitischen Kinder, dieser Dirnen und Zuhälter vergessen zu machen, und seinem Humor fehlt schließlich das Ueberwältigende, Dämonische, das allein alle Uebertreibungen entschuldigt. Bleibt der Künstler dagegen in gewissen Grenzen, bemüht er sich, das Gegenständliche möglichst schlicht wiederzugeben, wie etwa in dem Bildchen ›Heimkehr‹ — eine schwere Körbe schleppende Mutter, die mit ihrem Kinde auf einer dunklen und nassen Chaussee vorwärtsstrebt — so bringt er es meist zu sehr guten und erfreulichen Wirkungen. Neuerdings versucht er sich auch als Radierer, und wie einige recht gelungene Blätter bezeugen, nicht ohne Glück. Bei Hans Lichtenberger, der eine Reihe inhaltlich und farbig pikanter, kleiner Gouachen ausstellt, wünscht man immer, daß er seinen angeborenen Farbengeschmack einmal in den Dienst einer ernsthaften Sache stellen möchte. Offenbar traut er seiner zeichnerischen Begabung nicht viel zu und begnügt sich, durch reizende Farbenflecke, die bald nackte Weiber, bald farbige Jupons oder Möbel vorstellen, zu wirken. Unter den hier vorgeführten Arbeiten bemerkt man leider auch eine sehr handgreifliche Anleihe bei Somoff. Aber die Ausstellung enthält noch ein wirkliches Juwel, ein frühes Bild von Renoir, ›Das Brautpaar‹. Man sieht in einem Garten einen blonden vollbartigen



FRITZ BEHN PLAKETTE

Mann im Gehrock mit weißer Weste und grauen Pantalons, den Zylinderhut in der Hand, eine brünette junge Dame am Arm führen und ihr zärtliche Worte ins Ohr flüstern. Die Dame trägt eine gelb und zinnoberrot gestreifte Seidenrobe mit einer weißen Mulltunika darüber. Ohne weiteres kann man nörgelnden Gemütern zugeben, daß die Gartenlandschaft süßlich ist und daß die beiden Personen etwas kurz wirken. Aber welche heitere Natürlichkeit, welche Schönheit, welche Reinheit atmen diese Farben! Mit welcher Zärtlichkeit, Liebenswürdigkeit und Unbefangenheit sind die beiden Menschen geschildert! Es ist ein Genuß, dieses Bild zu sehen, das eine Stimmung mit sich bringt wie ein leuchtender Frühlingstag und das in jeder Beziehung ein Kulturdokument ist. Mag auch das Kostüm des zweiten Kaiserreichs dem heutigen Geschmack etwas wunderlich erscheinen — ein großer Meister hat dieses Bild gemalt, in dem alles vereinigt ist, was die französische Malerei vor jeder anderen auszeichnet.

In *Ed. Schultes* Salon gibt es eine große Kollektion neuer Arbeiten von GOTTHARDT KUEHL. Wie so viele Maler aus seiner Generation, hat auch der Dresdener Akademiedirektor einiges von seinen einstigen Vorzügen eingebüßt. Vielleicht empfindet das nur der stark, der die Arbeiten des Künstlers aus dessen Pariser Zeit kennt und schätzt. Gewiß: Kuehls Bilder stehen nach der Geschmacksseite immer noch turmhoch über den meisten, die heute gemalt werden. Der Künstler weiß immer noch die reizvollsten Motive zu finden und seinen Darstellungen durch Pikanterie des Ausschnitts und der Farbenzusammenstellung eine besondere Note zu geben; aber er legt neuerdings auffallend wenig Wert darauf, das Stoffliche der Dinge malerisch auseinanderzuhalten. Er operiert nur noch mit Farben, nicht mit den Erscheinungswerten der Sachlichkeiten. Eins seiner größeren Bilder hier stellt Dresdener »Chaisenträger« dar, die in ihrer Kantine, einem öden, graugestrichenen Raum, plaudernd und rauchend um einen riesigen Holztisch sitzen. Die Chaisenträger haben gelbe Uniformröcke, im Zimmer steht ein großer gelber Kachelofen und auf dem Tisch eine messingene Teemaschine. Gelb und Grau sind zwei sehr reizvolle Farbengegensätze. An nichts weiter hat Kuehl gedacht. Es ist ihm nicht eingefallen, das Gelb in den verschiedenen Materialen zu charakterisieren, was doch immerhin auch eine malerische Aufgabe wäre. Das Tuch der Röcke, die Emaillierung der Kacheln, der Glanz des Messings wirkt in seinem Bilde absolut identisch, nur gelb, und nicht einmal durch die Nuance unterschieden. Dieses Außerachtlassen des eigentlich malerischen Vorwurfs tritt bei diesem Werke vielleicht am auffälligsten hervor; ein aufmerksamer Betrachter von Kuehls Bildern findet es jedoch schließlich bei allen. Verhältnismäßig am wenigsten macht sich die Gleichgültigkeit gegen stoffliche Reize bei den Architekturbildern des Künstlers bemerkbar, und da sich das Interesse der Besucher besonders auf diese richtet, findet die Ausstellung Kuehls fast ungeteilten Beifall beim Publikum des Schulteschen Salons. Die Motive zu diesen Architekturbildern stammen mit wenigen Ausnahmen aus Dresden. Am meisten gelungen sind dem Künstler von diesen Bildern: »Die Augustusbrücke im Regen«, ein anderes Mal im Schnee und zwei Ansichten von Dresden-Neustadt in der Sonne und im Schnee. Eine neue Erscheinung für Berlin ist der Münchner HANS BEATUS WIELAND. Er möchte mit der Malerei Gefühle ausdrücken, die ihn bewegen; da er aber über kein besonders ausdrucksfähiges Können gebietet, kommt nur etwas sehr Konventionelles im Münchener Illustrationsstil heraus. Ungleich besser als seine Gemälde sind seine vor der Natur entstandenen Aquarelle. Da ist Licht, Farbe und Natürlichkeit, während er, sobald er sich der Oelfarben bedient, alle Unbefangenheit verliert, alles schwärzlich stimmt und mit seinen Figuren ins Theatralische gerät. Er mag das als Stil erklären; aber dieser Stil ist schlecht, weil er alles, was ein Bild lebendig, reizvoll und wirksam macht, ausschaltet. Seine »Heimat«, die schöne leuchtende Schweiz, der er mit einem großen Bilde, auf dem im Vordergrunde auf einer Halde hochaufgerichtet ein Mann in Knechtskleidung steht und, die Augen mit der einen Hand beschattend, auf die im Hintergrund liegenden Schneeberge blickt, ein Denkmal errichten möchte, sieht doch sehr viel anders aus, als er sie malt, vor allem lichtvoller. Wielands schneebedeckte Firnen, auf denen sogar Sonne liegen soll, sind nicht weiß, sondern grau. Wieviel mehr von der wahren Schönheit seiner Heimat steckt in seinen aquarellierten »Schneestudien« und in den Wiedergaben des »Matterhorn« und »Breithorn«. Das ist die Schweiz mit ihrem strahlenden Licht, das andere ist ein Atelierland, das niemand begeistern kann und das der sicherlich begabte Künstler in seinem eigensten Interesse schleunigst verlassen sollte. Eine sehr unpersönliche Kunst treibt PAUL W. EHRHARDT. Was seine Bilder erträglich macht, ist lediglich die Münchener Kultur. Es gibt sicherlich fünfzig Maler in München, die ein ebenso lustig aussehendes »Puppenmütterchen« in die Welt setzen könnten, wie Ehrhardt. Neben Kuehl verdient in dieser Ausstellung eigentlich nur der Frankfurter JAKOB NUSSBAUM stärkere Beachtung. Seine Zeichnung ist allerdings



FRITZ BEHN — GRABMAL

oft sehr fragwürdig, aber er hat eine sehr frische und natürliche Farbe und geht den Wirkungen des hellen Sonnenlichtes nicht ohne Gefühl und Verständnis nach. Sind seine Arbeiten, Freilichtporträts, Frankfurter und orientalische Straßenbilder, auch längst keine vollkommenen Kunstwerke, so hat doch beinahe jede ein paar vorzügliche Stellen, die bezeugen, daß Nußbaum mit Maleraugen sieht. Jedenfalls gehören seine Freilichtbildnisse einer auf einem Balkon versammelten Familie und eine Frankfurter Straße im Sonnenschein zu den interessantesten Werken in dieser Ausstellung, die auch noch FRITZ BURGER mit einer ganzen Kollektion seiner entsprechenden Bildnisse beschickt hat.

Auf einer recht anständigen Höhe halten sich die Ausstellungen von *J. Caspers Kunstsalon*, schon darum, weil von dem Besitzer mehr Wert auf das Vorhandensein vorzüglicher und bewährter Kunstwerke gelegt wird, als auf absolute Neuheit der Darbietungen. Uebrigens schließt eins das andere nicht aus. So findet man hier eine neue Schöpfung von ARTHUR KAMPF, die nicht ohne Verdienste ist, eine neue Version des alten Themas »Susanna im Bade«. Im Vordergrunde des Bildes stehen, einander Bemerkungen zuflüsternd, in prunkvollen orientalischen Gewändern, mit lüsternen Gesichtern die beiden Aeltesten vor einem schweren geschlossenen Vorhang und blicken mit dem Beschauer durch einen Spalt in einen Raum, in dem Susanna, hellbeleuchtet vom Tageslicht, im Schmucke ihrer weißen Glieder in einem Marmorbassin steht. Die Pointen sind nicht so heftig unterstrichen, wie sonst bei Kampf, man kann sogar von Unpersönlichkeit sprechen; aber als Leistung, als Malerei gehört das Bild zu den besten des Künstlers. Dann ist ein ausgezeichneter CLAUDE MONET da, eine über den Dünsten und Nebeln eines ausgetretenen Flusses als rote Kugel aufgehende Wintersonne. Das Bild ist 1880 gemalt und gemahnt doch schon sehr an die 23 Jahre später entstandenen Themsebilder. Nicht ganz so gut ist ein SISLEY, eine Allee im Herbst. Man kennt ähnliche Bilder des Künstlers, aber in intimerer Ausführung. Nachdem man von HANS HERRMANN in letzter Zeit nur oberflächliche und minderwertige Arbeiten gesehen, freut man sich, an einem älteren Werke, einem holländischen Markt mit vielleicht etwas zu reichlicher Staffage, konstatieren zu können, daß einst durchaus Grund vorlag, ihn hochzuschätzen. Welche sonore Farben, welche Schönheit des Tons! Als gute Malerei ist ein älteres Stilleben von SEGANTINI Braun in Braun »Schnepfen«, an einer Wand hängend, zu loben. Man findet ferner vortreffliche Stücke von EMILE CLAUS, FRITZ THAULOW, ALFRED SMITH, FRANZ COURTENS, ein paar schöne COROTS, DAUBIGNYS, DIAZ und DAUMIERS, sowie je eine prächtige Zeichnung von BOUCHER und MILLET. Und auch LIEBERMANN, LEISTIKOW, SLEVOGT, CORINTH und LESSER URY fehlen nicht in diesem Salon, der bestrebt ist, dem Publikum möglichst qualitätvolle Leistungen zu bieten.

HANS ROSENHAGEN



AUGUST DRUMM GRABMAL SEINER ELTERN

DARMSTADT. Der Kunstverein brachte noch kurz vor Jahresschluß eine interessante Kollektivausstellung der Münchener Phalanx. Entschiedenen Erfolg hatten freilich nur die verblüffend flott gemachten Radierungen von HEINRICH WOLFF. Daneben wurden KANDINSKYS vielgestaltige Arbeiten als Proben einer starken eigenwilligen Begabung gern anerkannt, doch weckten sie, wie auch die übrigen ausgestellten Werke jüngerer Mitglieder der Vereinigung, keine tiefere Teilnahme. Allgemeinen Beifall hatte dagegen eine kleine Sammlung Herbst- und Winterlandschaften von KARL KÜSTNER, deren gesunde Kraft den meisten der Phalanxbilder gegenüber zu besonderer Wirkung gelangte. In der Wanderausstellung des Verbandes der rheinischen Kunstfreunde sind mehrere Privatankäufe gemacht worden, die großherzogliche Gemäldegalerie hat eine Marine von SCHÖNLEBER und eine Waldlandschaft von WILHELM BADER erworben. Der Besuch der Ausstellung war anfangs gering, hat sich aber gegen das Ende erheblich gesteigert.

-r.

GÖRLITZ. Das hiesige Kaiser Friedrich-Museum erwarb für seine Gemäldesammlung ein großes Marinebild von WILLY HAMACHER-Berlin.

MÜNCHEN. Eine außerordentliche Generalversammlung der Münchener Künstlergenossenschaft, die am 2. Dezember stattfand, beschloß, den Antrag FRANZ WOLTER's, die Lenbach-Ausstellung im Glaspalast unterzubringen, abzulehnen und die ursprüngliche Absicht festzuhalten, dazu das Gebäude am Königsplatz zu benutzen. Der zweite Punkt der Tagesordnung betraf die Geschäftsordnung für die Jury. Diese konnte aber weder an diesem Tage noch bei der Fortsetzung der Beratung am 9. Dezember zur endgültigen Fassung gebracht werden. Bezüglich der für 1906 geplanten retrospektiven Abteilung (1800—1850) der Jahresausstellung beantragte der Vorsitzende, Präsident Karl Albert Baur, die Einsetzung einer vorbereitenden Kommission.

MÜNCHEN. *IX. Internationale Kunstausstellung 1905.* Das Zentral-Komitee setzt sich zusammen wie folgt: Vertreter der Kgl. Staatsregierung: Julius Freiherr von der Heydte, Kgl. Oberregierungsrat. I. Präsident: Karl Albert Baur, Maler; II. Präsident: Professor Hugo Freiherr von Habermann, Maler; I. Schriftführer: Professor Otto Hierl-Deronco, Maler; II. Schriftführer: Richard Groß, Maler; Kassier: Franz Schmid-Breitenbach, Maler. Delegierte der Kgl. Akademie der bildenden Künste: Akademiedirektor Ferdinand von Miller, Bildhauer; Akademieprofessor Wilhelm von Rümann, Bildhauer; Akademieprofessor Rudolf von Seitz, Maler; Sekretär der Kgl. Akademie d. b. K. Professor Eugen von Stieler, Maler. Delegierte der Münchener Künstler-Genossenschaft: Galeriedirektor und Konservator Professor August Holmberg, Maler; Joseph Michael Holzapfl, Kupferstecher; Hermann Knopf, Maler; Professor Joseph von Kramer, Bildhauer; Albert Schröder, Maler; Professor Karl Seiler, Maler; Professor Heinrich Wadere, Bildhauer. Delegierte der Sezession: Professor Albert von Keller, Maler; Akademieprofessor Franz Stuck, Maler; Professor Fritz von Uhde, Maler. Vertreter der Luitpoldgruppe: Professor Fritz Baer, Maler; Akademieprofessor Karl Marr. Von den Regierungen auswärtiger Staaten wurden als Kommissare beziehungsweise Vertreter ernannt: Belgien: Ludwig Steub, Kgl. belgischer Generalkonsul; Italien: Hieronymus Cairati, Architekt und Maler; Niederlande: Professor J. H. L. de Haas, Maler; Oesterreich: Professor Hans von Petersen, Maler; Schweiz: W. L. Lehmann, Maler; Spanien: Emique Martinez Cubells, Maler; Ungarn: Szmrecsányi, Ministerialrat a. D. Die Ernennung der Kommissare für Schweden und Spanien steht noch aus. Die offizielle Beteiligung haben abgelehnt: Japan, Rußland, Frankreich, Norwegen und Rumänien. Noch keine Antwort gaben: Großbritannien und Amerika. Die dänische Regierung hat auf Ansuchen der Kopenhagener Künstler noch nachträglich ihre offizielle Beteiligung zugesagt.



HEINRICH WADERÉ GRABMAL

FRANKFURT a. M. Im Kunstverein hat gegenwärtig der »Frankfurt-Cronberger Künstler-Bund« ausgestellt, eine kleine, aber gewählte Reihe von Kunstwerken. Auch ist es nur eine geringe Anzahl von Künstlern, die uns da begegnen, aber es sind tüchtige Talente, die redlich vorwärts streben. Ich nenne ROBERT HOFFMANN, RUDOLF GUDDEN, OTTILIE ROEDERSTEIN, PAUL KLIMSCH, ETTORE COSOMATI. Von JOSEF KOWARZIK ist eine Marmorgruppe ausgestellt. Der Gesamteindruck, den man von dem Schaffen dieser Künstlergruppe erhält, hat etwas Frisches, Einheitliches, und ist deshalb wesentlich günstiger, als bei der umfangreichen, aber widerspruchsvollen »Ausstellung Frankfurter Künstler«, von der kürzlich berichtet wurde.

FRANKFURT a. M. Die erneute Januar-Ausstellung im *Kunstsalon Hermes* weist Kollektiv-Ausstellungen auf des Parisers TH. VAN RYSSELBERGHE und von EMIL THOMA, München. Außerdem sind vertreten mit neuen Werken die Mehrzahl unserer ersten Meister, wie HANS THOMA, MAX LIEBERMANN, F. V. UHDE, E. VON GEBHARDT, A. MENZEL, F. VON DEFREGGER, H. ZÜGEL, F. STUCK, L. V. ZUMBUSCH etc. etc. FERNAND KHNOPFF, Brüssel, sandte eine Kollektion Original-Handzeichnungen.

VENEDIG. Die Kommission für die deutsche Abteilung der internationalen Kunstausstellung 1905 besteht aus den Professoren Hermann Hahn, Ludwig Herterich und Emanuel Seidl, die der internationalen Säle wird gebildet von Gari Melchers, Constantin Meunier, Philipp Zilcken und Ignacio Zuloaga.

GRAZ. Im Oktober und November hatte der Künstlerverein seine 5. Jahresausstellung, die hauptsächlich für steirische Künstler bestimmt war; denn es galt die erste Verleihung des vom Unterrichts-Ministerium dem Vereine neu gestifteten

Preises von 1000 Kronen. Mit Recht erhielt ihn ANTON MARUSSIG für ein fesselndes Damenbildnis. ZOFF hatte sich mit einigen feinen Landschaften großmütig außer Wettbewerb gestellt. Im ganzen machte die Ausstellung einen recht guten Eindruck, da die Jury viel ausgeschieden und nur wenige unverantwortliche Zugeständnisse gemacht hatte. Mit Anerkennung sind noch zu nennen die Herren DAMIANOS, HOCKE, MAITI, O'LYNCH, OSWATITSCH, RANTZ und TORGGLER und die Damen KIRCHSBERG, LATTERMANN, LIEL und PAUNGARTTEN; von Auswärtigen AMESEDER, COSSMANN, DARNAUT, DETTMANN, DOUZETTE, DRESEL, EGNER, EHRENBERGER, KELLER, L. KOCH, MAGIDEY, MECHLE-GROSSMANN. — KONSTANTIN DAMIANOS zeigte Ende November seine Privatschule in einer, besonders in der Farbe guten Ausstellung. Auch Professor ALFRED V. SCHRÖTTER zeigte nun zum vierten Male seine treffliche, namentlich in der Zeichnung starke Schule, welche aus Landesmitteln dotiert ist. Von der noch immer vegetierenden ›Historienschule der Landeszeichenakademie‹ war öffentlich nichts zu sehen; leider hat der Landtag sich auch in seiner heurigen Herbsttagung wieder nicht entschließen können, die Sache endgültig durch Berufung eines zweiten Meisters zu regeln, sondern hat sich abermals mit einem Provisorium beholfen. — Der Kunstverein, dessen kulturelles Wirken vom Unterrichtsministerium durch eine Staatssubvention anerkannt wurde, eröffnete Ende November seine Weihnachtsausstellung, für welche er sich die Aufgabe gestellt hatte, das Beste, was für ihn in dieser Zeit an auswärtiger, auch älterer Kunst bei Händlern und anderswo erreichbar war, vorzuführen. So brachte er von Oesterreichern den großen ›Frühling‹ von MAKART, einen Studienkopf von CANON und eine Sammlung von HANS SCHWAIGER; von Deutschen u. a. DIEZ, HARBURGER, GEFFKEN, KNAUS, KUEHL, LIER, MARÉES, MAX, PALMIÉ, SPITZWEG, STUCK, URBAN, WENBAN, WILLROIDER, ZIMMERMANN, wunderschöne Landschaften des Schweizers STAEBLI, des Deutschdänen ANDERSEN-LUNDBY und des Franzosen JEANÉS, einen großen allegorischen Akt von DAGNAN-BOUVERET und interessante Radierungen von LEGRAND und KHNOPFF, eine Kollektion MICHETTI und einzelne Bilder von CAPRILE, MONTICELLI, SEGANTINI u. a., für die Provinz immerhin eine namhafte Liste.



EDUARD BEYRER GRABMAL

BONN. Im *Kunstsalon Friedrich Cohen* war im November eine Kollektion von etwa 60 Medaillen und Plaketten moderner Meister ausgestellt, darunter Arbeiten von ROTY, CHARPENTIER, DUPUIS, DUPRÉ, MOUCHON, NAUDÉ, YEUCESSE, CHAPLEIN und BORREL. Die deutschen Künstler waren vorzüglich vertreten durch BOSSELT, KAUTSCH, KONNITZKY, KOWARZIK, HAHN, HILDEBRAND und MAYER.

STUTTGART. Die Kgl. Gemäldegalerie erwarb ein Bild von HERMANN PLEUER, ›Bahnhof‹, sowie eine ›Estländische Marktszene‹ H. V. BOCHMANN's.

DANZIG. Der hiesige Kunstverein veranstaltet vom 5. März bis einschl. 16. April 1905 seine 37. Ausstellung, zu der er Anmeldungen bis zum 31. Januar 1905 erbittet. Als Ausstellungsbedingungen gelten die vom Düsseldorfer Kunstvereinskongreß am 12. Juni 1902 aufgestellten Sätze.

ST. PETERSBURG. Die, wie bereits gemeldet, in den Besitz des Zaren übergegangene Wereschtschagin-Kollektion, die über 400 Nummern umfaßt, soll dem Alexander-Museum in St. Petersburg einverleibt werden. Unter den Bildern befindet sich auch die Napoleon-Serie. An Kunstausstellungen sind bei uns gegenwärtig eröffnet: die posthume Ausstellung von Gemälden des Akademikers Jegornow und die Mignonausstellung. Auf der letzten befinden sich mehrere kleine Gemälde Pochitanows.

DÜSSELDORF. Die internationale Kunst- und Gartenbauausstellung hat Zeitungsmeldungen zufolge ein günstiges finanzielles Ergebnis gehabt und der Garantiefonds bleibt unversehrt.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

MÜNCHEN. In Biberach an der Riß verstarb vor kurzem der bekannte Tiermaler ANTON BRAITH. Seit 1860 in München tätig, hat er durch sein ursprüngliches malerisches Talent wesentlich mit zur Entfaltung dieser Kunstgattung beigetragen. Seine Bilder weisen feinbeobachtete charakteristische Züge des Tierlebens auf; mit sicherer Zeichnung verbindet er ein kräftig leuchtendes Kolorit. Wie er z. B. das Stoffliche, die Haut junger Rinder, das wollige Fell der Schafe im Glanz und Schimmer des Lichtes wiederzugeben wußte, darin nähert er sich ganz den Bestrebungen des neuesten Kolorismus, obwohl er nie so weit ging, das Tier als bloße farbige Erscheinung aufzufassen. *Seine Stärke beruht vielmehr in der Darstellung des Gegenständlichen, in der zeichnerischen Wertung des Details.* Gerne verwandte er bei seinen Bildern kleine novellistische und genrehafte Züge, wie schon aus den Titeln »Die Begegnung«, »Die Lieblinge der Bäuerin«, »Vor dem Gewitter fliehende Herde« etc. hervorgeht. Nicht selten steigert er die Motive zu dramatisch belebten wirkungsvollen Schilderungen. Braith gehörte zu den charakteristischen Münchener Künstlertypen mit ausgeprägten originellen Zügen. A. H.


ANTON BRAITH †

BERLIN. Dem Maler und Privatdozenten an der Technischen Hochschule zu Charlottenburg KURT STÖVING wurde der Professortitel verliehen.

MÜNCHEN. Der Professortitel wurde am Neujahrstage verliehen dem Architekten KARL WEISSER und den Malern BERNHARD BUTTERSACK und GEORG SCHILDKNECHT.

FRANKFURT. Bildhauer J. KOWARZIK, hier, erhielt in einer Konkurrenz um eine Jubiläumsplakette der Deutschen Kontinental-Gasgesellschaft in Dessau den ersten Preis. Der zweite Preis wurde F. HÖRNLEIN, Dresden, der dritte und die Ausführung PAUL PETERICH in München zugesprochen. Unter den Preisrichtern befanden sich Karl Seffner und Albert Manzel.

GESTORBEN: In Brüssel der Bildhauer JULIEN DILLENS im Alter von 55 Jahren; in Düsseldorf der Maler JOSEF WINKEL; in Hamburg der Maler ANTON ASMUSSEN, der seit 12. November vermißt, nunmehr in der Alster aufgefunden wurde; in Berlin am 17. Dezember der Bildhauer MORITZ SCHULZ; in Wien der Hofbildhauer FRANZ SCHÖNTHALER; in München am 4. Januar der Maler MORITZ WEINHOLDT, 1861 in Dresden geboren, ein hervorragender Lehrer; in Zürich am 6. Januar, 77 Jahre alt, der Maler RUDOLF KOLLER. Von seinen bekanntesten Werken seien die »Gotthardtpost« und die »Pflügenden Ochsen« hier genannt. Koller war mit Böcklin befreundet, mit dem zusammen er in Düsseldorf und Paris studiert hat.

DENKMÄLER

KÖNIGSBERG. AUGUST GAUL hat einen monumentalen Tierbrunnen, zwei kämpfende Auerochsen darstellend, entworfen; die Regierung läßt den Entwurf für die Stadt Königsberg ausführen und ihr zum Geschenk machen.

BRESLAU. HUGO LEDERER's nackter Fechter, der, wie bereits gemeldet, vor der hiesigen Universität aufgestellt wurde, hat dem Vernehmen nach der Geistlichkeit und der Gemeindevertretung der in der Nähe liegenden Mathiaskirche Anlaß zu einem Protest gegen den Aergernis erregenden Anblick gegeben.

BUDAPEST. Der Landesverein für bildende Künste in Ungarn plant die Errichtung eines Munkacsy-Denkmals, für welches bereits Kr. 45 000.— zur Verfügung stehen. Auch die Errichtung eines Denkmals für Karly Lotz wurde vom Verein beschlossen.

CHARLOTTENBURG. AUGUST GAUL's Elefantenbrunnen wurde unter den fünf Entwürfen für einen Charlottenburger Jubiläumsbrunnen preisgekrönt.

FRANZENSBAD. Für das Kaiserin Elisabeth-Denkmal in Franzensbad sind von zwei Künstlern je zwei Modelle eingereicht worden, nämlich von C. WILFERT junior, Prag und Prof. FR. METZNER, Wien. Das Komitee hat sich für einen Entwurf von C. Wilfert entschieden. Das Denkmal wird in Marmor ausgeführt und soll noch im Sommer 1905 in den schönen Anlagen der Salzquelle zur Aufstellung kommen.


GEORG HAHN — WASSERSCHEU

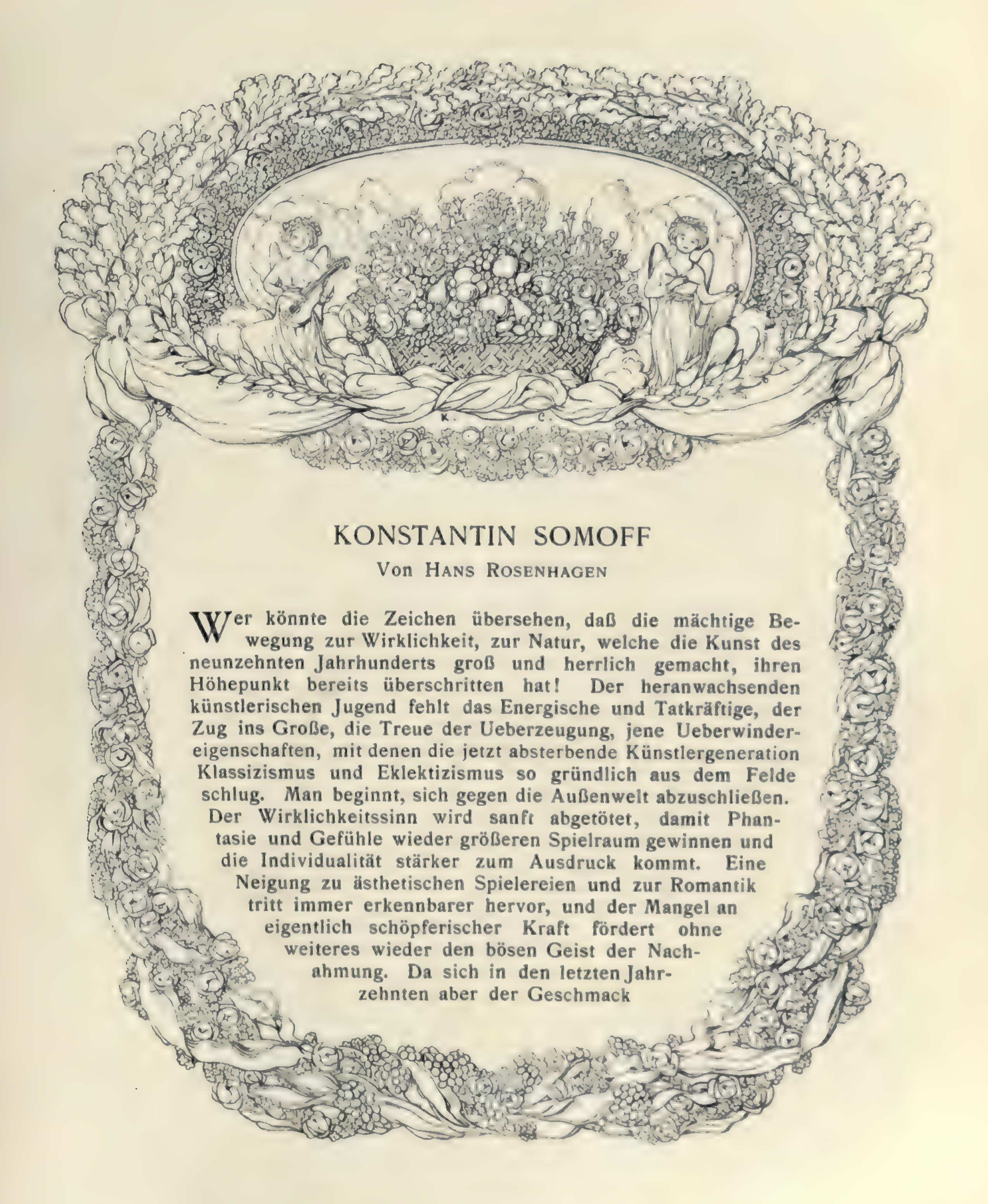
Redaktionsschluß: 5. Januar 1905 — Ausgabe: 19. Januar 1905
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München







C. SOMOFF
MÄDCHENBILDNIS



KONSTANTIN SOMOFF

Von Hans Rosenhagen

Wer könnte die Zeichen übersehen, daß die mächtige Bewegung zur Wirklichkeit, zur Natur, welche die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts groß und herrlich gemacht, ihren Höhepunkt bereits überschritten hat! Der heranwachsenden künstlerischen Jugend fehlt das Energische und Tatkräftige, der Zug ins Große, die Treue der Ueberzeugung, jene Ueberwindereigenschaften, mit denen die jetzt absterbende Künstlergeneration Klassizismus und Eklektizismus so gründlich aus dem Felde schlug. Man beginnt, sich gegen die Außenwelt abzuschließen. Der Wirklichkeitssinn wird sanft abgetötet, damit Phantasie und Gefühle wieder größeren Spielraum gewinnen und die Individualität stärker zum Ausdruck kommt. Eine Neigung zu ästhetischen Spielereien und zur Romantik tritt immer erkennbarer hervor, und der Mangel an eigentlich schöpferischer Kraft fördert ohne weiteres wieder den bösen Geist der Nachahmung. Da sich in den letzten Jahrzehnten aber der Geschmack

und das künstlerische Verständnis außerordentlich gehoben, ist man im Anschmiegen geschickter, im Nachempfinden feiner als jemals. Vergeblich sucht man in den unter diesen Umständen ins Leben tretenden Schöpfungen nach einer Entwicklung. Die Ausbildung der jungen Künstler nach der formalen Seite ist vielfach so vollkommen, daß sie keine Schwierigkeiten für den Ausdruck ihrer Absichten mehr kennen. Die Kunst ist zu einem Spiel geworden, dessen Resultate kalt überlegt und berechnet werden. Es liegt wenig Veranlassung vor, die Natur noch um ihre Geheimnisse zu befragen. Das haben die Vorgänger ja bis zur Erschöpfung besorgt. Jetzt gilt es, eine Welt zu entdecken, die dem ästhetisch empfindenden Menschen behagen kann. Und man stellt sie zusammen aus den exquisitesten Erzeugnissen raffinierter Kulturen, mengt das Einfache und das Kostbare, Naives und Bewußtes, Zufälliges und Absichtliches mit sicherem Instinkt für die Bedürfnisse zartnerviger Genüßlinge. Wer wird an diese Welt von Verstandes und Geschmackes Gnaden glauben? Am wenigsten der Künstler, und so stellt sich fast von selbst eine ironische Auffassung und Behandlung ein. Wie vor einem Jahrhundert die „romantische Ironie“ als das Große und Geniale in den Werken gewisser Dichter angesehen wurde, so bedeutet sie heut in gewissem Sinne den Triumph einer Kunst, die ihre Wurzeln im Aesthetischen und Formalen anstatt in einem warmen und bewegten Herzen hat.

Die bedeutendsten Vertreter dieser neuartigen Kunst sind neben dem verstorbenen Engländer Aubrey Beardsley der Deutsche Th. Th. Heine und der Russe KONSTANTIN SOMOFF. Die „romantische Ironie“ hat in ihren Schöpfungen sogleich ihre kostbarsten und glänzendsten Blüten getrieben. Es ist nicht einfach Zufall, daß die beiden lebenden Künstler eine besondere Vorliebe für die Formenwelt der Biedermeierzeit besitzen. Gab diese doch auch den Hintergrund ab für die gleiche Richtung in der Literatur, für die Werke der Schlegel, Tieck, Heine, E. T. A. Hoffmann, der Southey und Coleridge. Und fehlt es doch auch sonst nicht an Beziehungen zwischen damals und jetzt, vor allem in politischer und in gesellschaftlicher Hinsicht. Die großen Gesichtspunkte sind verloren gegangen, überall Skepsis und Unzufriedenheit. Man flüchtet in das Land der Phantasie, aber nicht in Gesellschaft der Unschuld und der hohen Empfindungen, sondern begleitet von der kalten Vernunft und dem Geist des Spottes.



KONSTANTIN SOMOFF SELBSTBILDNIS

Als Vertreter einer Nation, bei der das Weib eine seiner natürlichen Bestimmung gemäßere Stellung einnimmt als in England, kann man kein Beardsley, in einem Reiche, wo die Zensur die öffentliche Meinung so sorgsam überwacht, wie in Rußland, kann man kein Th. Th. Heine sein, und dennoch ist Somoff den beiden in gewissem Sinne verwandt, geistig und künstlerisch. Er ist wie sie voll witziger Einfälle, voller Cynismen und gleich ihnen ein geschmackvoller künstlerischer Kalligraph. Andererseits fehlt ihm die pessimistische Weltanschauung seiner beiden Kollegen. Er hat eine Neigung zum Zierlich-Liebenswürdigen und zur Frivolität und geht auf der Schattenseite der Empfindungen nie weiter als bis zu einer anmutigen Melancholie.

Konstantin Somoff ist in Deutschland zuerst durch die Ausstellung der Münchener Sezession im Jahre 1898 bekannt geworden, die eine Kollektion von Werken russischer Künstler enthielt. Ob-



KONSTANTIN SOMOFF — DER HEIMLICHE BOTE



KONSTANTIN SOMOFF BILDNIS DES FRÄULEINS A. OSTROOUMOFF

gleich sich unter diesen so glänzende Erscheinungen wie Seroff, Levitan, Nesterow, Gallén, Järnefelt u. a. befanden, blieben die Aquarelle und Pastelle Somoffs doch nicht unbemerkt, weil sie eine eigene Note hatten und einen seltsamen Widerschein der französischen Kultur aus den Tagen des Rokoko und des Bürgerkönigtums boten. Man konnte damals freilich noch einen gewissen geistigen und künstlerischen Zusammenhang zwischen dem jungen Künstler und seinem Landsmann Alexander Benois konstatieren, der hauptsächlich in der gemeinsamen Schwärmerei für die aparte, durch historische Reminiszenzen verklärte Schönheit von Versailles und einer Vorliebe für zurückgestimmte Farben bestand.

Somoff ist der künstlerische Vertreter jenes Russentypus, der in der ganzen Welt vorteilhaft bekannt ist, dem ebensoviel ausgezeichnete und vielseitige Bildung wie vollkommene gesellschaftliche Manieren nachgerühmt werden können, der polyglott und von allen Kulturen berührt, sich doch sein nationales Temperament, also etwas Ursprüngliches bewahrt hat. Der Künstler kam am 18./30. November 1869 in Petersburg als Sohn des bekannten Konservators der Kaiserlichen Gemäldesammlung der Eremitage zur Welt. Nach Absolvierung der Schulzeit in einem klassischen Gymnasium bezog er 1888 die Petersburger Akademie der Künste. Er bekennt selbst, daß die sieben langen Jahre, die er auf dieser Anstalt zugebracht, für ihn absolut verloren gewesen seien; denn eine kläglichere Erziehung als den jungen Künstlern dort zu teil wird, möchte nicht leicht anderswo zu finden sein. Der Schaden wurde dadurch einigermaßen ausgeglichen, daß der junge Somoff viel Gelegenheit zu reisen zuerst hatte und später suchte. Schon als Knabe lernte er Paris und die Normandie, Wien und Oesterreich kennen, als Akademieschüler bereiste er mehrfach Italien, die Schweiz und Deutschland. Zur klaren Erkenntnis seiner besonderen Begabung und seiner Ziele aber führten ihn erst die Anregungen, die ihm der Verkehr mit enthusiastischen Künstlern und Musikern in einem ganz kleinen Kreise in

den Jahren 1895 und 1896 verschaffte. Als er dann im Herbst 1897, ohne seine akademischen Studien vollendet zu haben, nach Paris ging, hatte er sein künstlerisches Ich und seinen Stil bereits entdeckt und konnte es wagen, auf eigene Hand zu arbeiten. Er verbrachte zwei Winter in der Kunstmetropole Europas, und wie er diese Zeit genützt, bewiesen die Schöpfungen, die er in München und in der Folge in Berlin zu zeigen hatte.

Es kann nicht überraschen, daß eine so verschiedenen und in gewissem Sinne auch gegensätzlichen Einflüssen ausgesetzte Erziehung komplizierte Empfindungen und Neigungen erzeugt hat. In Somoffs Schaffen mischen sich die widerspruchvollsten Elemente: Natürlichkeit und Raffinement, energischer Wirklichkeitssinn und Lust am Phantastischen, Verehrung für die Vergangenheit und Ehrfurchtslosigkeit gegen Ueberlieferungen, zarte Gefühle und derbe Sinnlichkeit, sprühender Geist und Banalität, wirkliches Ergriffensein und schlecht verhehlte Gleichgültigkeit. Der hervorstechendste Zug seiner Kunst ist ihre amüsante Haltung, inhaltlich wie artistisch. Man wird zuweilen versucht, Somoff für einen besseren Zeichner als Maler zu halten; aber man gibt diese Ansicht auf, wenn man jene entzückende „Dame in Blau“ gesehen und sich vergegenwärtigt hat, daß das Stoffgebiet, dem der Künstler seine Neigung gewidmet, eine freiere und breite malerische Behandlung eigentlich nicht zuläßt. Und schließlich kann sich malerische Begabung auch in der Entwicklung und Betätigung des Farbengeschmacks offenbaren. Jedenfalls besitzt der Künstler ein ganz hervorragendes Können, das ihm gestattet, seinen Absichten nach allen Richtungen hin zu folgen, und das er durch fleißiges Arbeiten vor der Natur auf der Höhe zu halten und noch weiter zu vervollkommnen sucht. Gerade diese Naturstudien — unter den Abbildungen „Die Allee“ und „Das gepflügte Feld“ — beweisen den künstlerischen Ernst Somoffs. Und sie sind es im Grunde, die seinen Bildern über das Inhaltliche fort die höhere künstlerische Bedeutung geben. Er bevorzugt nicht umsonst als Hintergrund für seine verliebten Rokokodamen und sentimentalen Biedermeierfräulein die Landschaft. Er weiß ganz genau, wie viel an Realität die Geschöpfe seiner Phantasie dieser stimmungerzeugenden



KONSTANTIN SOMOFF — DER PAVILLON

Wirklichkeit verdanken. Die biedermeiersche Staffage auf dem Bilde „Nach dem Regen“ oder auf dem „Echo du temps passé“ hält die Aufmerksamkeit wahrhaftig nicht lange fest; wohl aber auf jenem die prächtige Schilderung der Natur nach dem Regen mit der von einem matten Dunst eingehüllten Vegetation, den eilig abziehenden Wolken und dem glitzrigen Licht in der gereinigten Luft, das alles Weiß so scharf heraustreten läßt, und auf diesem die Art, wie die ganze spröde und liebliche Heiterkeit eines Lenztages in jungem Grün und in zitternden Blättern gegeben ist. Ja selbst, wenn der Künstler den Charakter der Zeit auf die Landschaft projiziert, wie in dem Aquarell „Die beiden Sentimentalen“ bleibt noch genug ehrlich empfundene Natur übrig, um den Betrachtenden durch den Reiz des Wirklichen zu fesseln. Der Künstler hat sogar beim Entfernen von der Natur ein so sicheres Gefühl für das Mögliche, daß er sich getrauen darf, bis an die äußerste Grenze zu gehen, wie in jenem Rokokogarten mit den fabelhaften Weinspalieren, den er auf seinem Bilde „Abend“ als Handlungsort für eine galante Szene verwendet hat.



KONSTANTIN SOMOFF PUSCHKIN

Man darf trotzdem nicht gering von den Geschöpfen der Phantasie Somoffs denken. Sie haben nicht selten etwas ungemein Wirkliches, als ob sie nicht erfunden, sondern gesehen wären. Das Frappanteste dieser Art ist wohl die entzückende, hier in Originalgröße wiedergegebene kleine Gouache „Migräne“. Sollte man nicht glauben, daß dem Künstler irgend eine der Damen aus der Umgebung der Kaiserin Katharina zu diesem ungenierten und üppigen Geschöpf Modell gesessen habe? Und macht nicht die fremdartige Schöne mit dem Zauberspiegel den Eindruck, als hätte ein Spirit vom Hofe Peters d. Gr. sich in geheimer Sitzung malen lassen, so wie er damals im Leben zu sehen war? Manchmal meint man, der Maler müsse im Besitz von unbekannt gebliebenen Kupfern zu den Werken der Mitglieder des „Caveau“ sein, jenes literarischen Vereins, dem Piron, Crébillon d. J., Gresset und andere Dichter munterer Schlüpfrigkeiten angehört haben. Oder es wäre ihm gelungen, irgendwo illustrierte Almanache für die gebildete Welt aus den



KONSTANTIN SOMOFF NACH DEM REGEN



dreißiger Jahren des vergangenen Säkulums aufzustöbern, von denen es keine weiteren Exemplare mehr gibt. Seine Illustrationen zu Puschkin besitzen durchaus jenes Claurenhafte Etwas, das typisch ist für die Zeit, wo man Reizungen der Sinnlichkeit nicht nur von den Dichtern, sondern auch von den Illustratoren verlangte. Aber Somoff verliert sich kaum jemals ins Bitter-Groteske wie Beardsley. Er strebt mehr darnach, im Geiste der Vergangenheit zu schaffen, als den verneinenden Geist der Gegenwart über jener leuchten zu lassen. Man braucht daraufhin nur Schöpfungen anzusehen, wie „Der heimliche Bote“ und andere, die ganz erfüllt sind von der aufrichtigsten Freude an der anmutigen abgemessenen Schönheit jener Zeit, und wo nur hier und da der Schalk herausschaut, um ein leises Gelächter zu erheben über die Menschen, die jederzeit, trotz aller Wohlerzogenheit, bestimmten Gefühlen erliegen. Man braucht nur seine Entwürfe für die Theaterzettel des kaiserlichen Privattheaters in Gatschina oder Petershof,



KONSTANTIN SOMOFF STUDIE

oder seine Vignetten, Culs-de-lampe und Entwürfe für kunstgewerbliche Zwecke zu betrachten, um zu fühlen, daß er sich mit Liebe und Hingabe in die wollüstige und schwelgerische Kunst des Rokoko, in diese glorreiche Verherrlichung des Reichtums und der Macht des Weibes vertieft hat.

Es läßt sich freilich nicht leugnen, daß die Vorliebe Somoffs für den Stil von Versailles und den von 1830 seiner Kunst einen durchaus genrehaften Zug gibt, aber man läßt sich diesen gern gefallen, weil der Künstler nicht nur ein amüsanter Erzähler, sondern auch ein geistvoller Maler ist, dessen Können und Anschauungen vollkommen auf der Höhe der Zeit sind und der die Aquarelltechnik sogar mit einer besonderen Meisterschaft betreibt. Wie reich und vielfältig ist das Grün seiner Landschaften, wie zauberhaft duftig seine Schilderungen atmosphärischen Lebens! Keiner der Rokokomaler hat jemals luminaristische Probleme mit dieser Selbstverständlichkeit gelöst. In der Art wie Somoff die Landschaft wiedergibt, diese weichen Regenstimmungen, diese Abschiedsblicke der Sonne, diese dämmernden „weißen Nächte“ des Nordens, diese milden Herbsttage offenbart sich die sensible Naturliebe des Slaven ganz unzweideutig. Hier liegt wohl der eigentliche Schwerpunkt seiner künstlerischen Kraft. Denn, wenn auch in seinen Figurenbildern hier und da, vielleicht am meisten in der Form der Sinnlichkeit, ein nationales Element durchschlägt, erscheint dieses doch so stark durchsetzt mit französischen Einflüssen, daß man sich seiner nicht immer bewußt wird. Unbestreitbar liegt in der Mischung von Ursprünglichkeit und graziösem Wesen der eigenste Reiz dieser Kunst, und sicherlich war es diese Mischung, die Somoffs „Dame in Blau“ den Hauptteil des Erfolges verschafft hat. Die beiden hier reproduzierten Damenporträts besitzen diesen Reiz nicht, und es ist nicht die geringere Malerei allein, der man Schuld daran geben darf. Hier hat sich der Maler einfach vor die Natur hingesetzt, keine Handlung, keine Stimmung, keine Leidenschaft erfunden, und — der Beifall stellte sich nicht ein. Es mag unentschieden bleiben, ob dieses negative Resultat eine Folge der Wahl ungünstiger künstlerischer Vorbilder oder ob Somoffs Begabung für das lebensgroße Porträt nicht so stark ist, als man nach jener „Dame in Blau“ erwarten konnte. Die Zwiespältigkeit der Malweise, einmal zeichnerisch, glatt und vertrieben und im Grunde farblos, das andere Mal lockerer, breiter, farbiger, aber auch unsicherer, läßt



KONSTANTIN SOMOFF LANDSCHAFT

erkennen, daß der Künstler sich hier auf einem Gebiete betätigt, auf dem er noch ein Suchender ist. Immerhin bewiesen auch diese Bildnisse sehr viel für den Ernst und die Gewissenhaftigkeit, mit denen der Künstler arbeitet. Und obgleich sie als malerische Kunstwerke keine Bedeutung besitzen, bezeugen sie doch in allerlei reizvollen Einzelheiten und im allgemeinen Eindruck den guten Geschmack ihres Urhebers.

Daß Somoff, um erfolgreich zu sein, nicht nötig hat, die Stoffe für seine Bilder in vergangenen Zeiten zu suchen, sieht man an einem seiner jüngsten Werke, den Courtisanen „im Restaurant“. Er gibt darin nicht nur, wie Anglada, eine Schilderung der Lichtphänomene, sondern ein Stück Menschendarstellung mit Diskretion und Geschmack. Das Bild verrät sogar einen Koloristen, als welchen den Künstler übrigens schon die frühe Skizze zu der Szene aus Puschkins Epos „Ruslan und Ludmilla“ offenbart, wo Ludmilla, im Zaubergarten verirrt, von gespenstischen Dienern erschreckt wird.

Die russische Kunst ist, besonders wenn man die finnische nicht dazu zählen will, nicht so reich an starken und interessanten Persönlichkeiten, daß man eine so charakteristische Erscheinung wie Somoff leicht übersehen könnte. Die große Dosis französischer Kultur, die in seiner Kunst steckt, ist kein Grund, ihn als Persönlichkeit gering einzuschätzen — im Gegenteil. Die Art, wie er sich ihrer bedient, deutet durchaus auf eine selbständige Natur hin. Was wären alle diese beaux restes einer schönen Vergangenheit, wenn eine Originalität sie nicht zusammenhielte! Somoff hat das Fremde nicht nur angenommen, sondern es auch überwunden, ihm den Stempel seines Ichs aufgedrückt. Und wenn der Gesichtskreis seiner Kunst eng erscheint, darf man nicht vergessen, daß gerade hierdurch die Verfeinerung erreicht ist, welche den Künstler als den hochstehenden Vertreter einer aus der Zeitstimmung geborenen, neuartigen und geistvollen Kunstrichtung kennzeichnet.



KONSTANTIN SOMOFF DIE ALLEE

KÜNSTLER, DIE SCHREIBEN

Von W. Ernst

So freigebig und reich wir uns zeigen, wenn es gilt, einen *toten*, soeben oder vor fünf, zehn, fünfzig, am liebsten, vor hundert Jahren verstorbenen Künstler zu ehren und zu feiern, so filzig und erbärmlich arm sind wir in der öffentlichen Anerkennung eines sicher und ernst hervortretenden Künstlers, der noch mit uns lebt und auch unserm Hoffen und Leben Gestalt gibt.

Hier zeigt sich so ganz die Sentimentalität des Deutschen und das Wesen der Sentimentalität überhaupt. Das ist wahrlich kein Ruhm für das „Volk der Denker", denn die Sentimentalität denkt nur nachträglich und da sie uns immer zu spät eingreifen läßt, ist sie im Grunde einer Alten gleich, die fruchtlos ihr Dasein verbracht.

Wir erleben immer wieder dasselbe traurige Schauspiel, das sich in Deutschlands düsterem Blätterwalde abspielt:

Da ist's auf einmal überall zu lesen: „Meister X. X. ist tot. Zu früh hat der Tod einen bedeutsamen Künstler von uns genommen. Mit tiefer Ergriffenheit überblicken wir sein rastloses Schaffen, das Zielbewußte in seinem Werden. Welch herrliche Reihe von Werken hat er uns hinterlassen, aber nun bleibt uns nichts weiter übrig, als sein herbes Geschick zu beklagen. Aeußere Ehrungen wurden dem Künstler nie zuteil, nie hat er diese vermißt, aber zweifellos dürfen wir annehmen, daß beständige, wachsende Sorgen den Künstler zu früh dem Tode verfallen ließen."

So etwa schreiben Hunderte von Federn noch am Todestage des unbekannt verstorbenen Meisters, dieselben Federn, die vielleicht bei seinen Lebzeiten nie über des Künstlers Werke und Wesen eine Zeile geschrieben, die gewiß nie darzustellen versuchten, wie des X. X. Werk zu verstehen sei, die aber wahrscheinlich gelegentlich des Meisters kleinen Fehlern und mangelhaften Aeußerlichkeiten manch böses Wort gewidmet haben.

Oder ist es nicht so? Wer es nicht weiß oder nicht glaubt, der gehe, wenn er wieder einmal in allen Blättern einen Nachruf auf einen Künstler, „den ein herbes Geschick unbekannt sterben ließ", gelesen, seinem Gedächtnis nach und suche nach Besprechungen über des Künstlers Werk, frage sich — vorausgesetzt, daß er Besprechungen findet — ob denn diese wirklich das Einfühlen, ein Verstehenlernenwollen des Künstlerwerkes wecken konnten? Ob sie nicht nörgelten und auf eine ganze Menge von Fehlern aufmerksam machten, sonst aber schwiegen?

Doch ich höre schon längst einen Widerspruch. Eine vielköpfige Menge ruft mir zu: „Es wird viel zu viel nicht nur über Kunst geschrieben; nein, wir sind die Tiraden satt



KONSTANTIN SOMOFF — BILDNIS

auf so manche Maler und Bildhauer und Kunstgewerbler. Wir lasen die Tiraden und Lobhymnen in Psalmendeutsch und im Nietzschestil, aber wir wurden getäuscht, drei, vier Jahre nur währte der Besungenen Ruhm; wir haben unser kostbares Interesse also vergeudet."

Gewiß, diese Tiraden sind vom Uebel, sie sind widerwärtig, wenn sie Tagesgrößen, Cliquengöttern dienen und das ehrliche Lob, das würdigen Meistern huldigt, sei so gefaßt, daß auch der Fremde an Urteil gewinnt.

Wir wollen nicht subjektive Ergüsse, weder positiven noch negativen Inhalts, aber was uns zweifellos fehlt, sind zeitige Erklärungen und einführende Wegweiser zu solchen Künstlern und Werken, die nicht jedermann zugänglich, die eher befremdlich sind und uns doch viel geben und sein würden, wenn wir uns die Mühe nehmen wollten, uns ihnen zu nähern.

Wer kann uns zum Künstler den Weg führen?

Der Künstler selbst, und der Freund des Künstlers.



KONSTANTIN SOMOFF — IM GARTENRESTAURANT

Der Künstler selbst? Wer protestiert nicht alles gegen diese Antwort?

Ich wette, wenn in einer Künstlervolksversammlung als Resolution verlesen würde: „Derjenige Künstler, der über seine Kunst selbst schreibt, wer in Zeitungen, Zeitschriften, Broschüren oder gar Büchern Laien über seine eigene Kunst aufklären will, wird sofort aus der Künstlergemeinschaft ausgeschlossen“ — ich wette, eine solche Resolution würde sofort von Künstlern und Laien akklamiert!

Die Akklamation würde zu unrecht geschehen, aber sie würde zeigen, wie gegenwärtig so viele Maler, Bildhauer, Kunstgewerbler, Architekten, wie die Dichter, die Musiker denjenigen Künstler als disqualifiziert ansehen, der über Kunst und womöglich gar seine eigene Kunst schreibt.

Was liegt in dieser Anschauung für ein beengendes, kulturarmes Spezialistentum, was für ein bitterer Rat an die Künstler.

Deutscher Künstler, es bleibt dir keine weitere Wahl: Geschieht dir unrecht, geht alles an dem Besten, was du geschaffen, vorüber, ohne nur zur Ueberlegung zu kommen, erreichst du gar nichts, so schweige und gib deinen hohen Beruf auf oder verhungere und laß deine Widersacher, die Ignoranten, schwatzen und deinen wenigen Freunden gebiete Schweigen.

Noch herrscht diese Anschauung, die wohl von dem Schuldünkel herrühren mag, der allen höheren Söhnen und Töchtern sagt: „Du weißt und lernst doch alles, was zu wissen, was zu fühlen ist.“



KONSTANTIN SOMOFF
• BILDNIS DER Mme. B. •



KONSTANTIN SOMOFF — EINE KAVALKADE

Goethe selbst wäre hier zu nennen als ein Ungetreuer seines Berufes, denn er schrieb über sein Leben, sein Suchen und Finden und in wie vielen kleineren Schriften gibt er uns Mittel, ihn besser zu verstehen, als die Worte seiner Dichtungen, seiner Schöpfungen selbst sagen. Und wie hat Schiller für sich und das Verständnis seiner Werke zu wirken gewußt in seiner theoretischen Arbeit über naive und sentimentale Dichtung.

Ja, wenn das zugegeben werden muß, so werden doch manche glauben, unsere beiden Dichter — und viele andere, die es ähnlich gemacht — seien verteidigt: der Dichter müsse erklären dürfen, weil Worte mißdeutet werden könnten. Das heißt nun freilich den Tatbestand etwas verdrehen, denn wer aus Worten ein Kunstwerk schafft, kann für den Lesenden

Wie oft hörte ich nicht schon das Wort Goethes: „Bilde Künstler — rede nicht“. Hier heißt es aber „Los von Goethe“ und nun muß endlich vor der falschen Interpretation eines Sprichwortes, das gar zu gern schriftstellernden Künstlern gegenüber gebraucht wird, gewarnt werden.

„Schuster bleib' bei deinem Leisten“, heißt nicht „Maler, daß du nie etwas anderes schaffst als malen! Du sollst beileibe nichts sagen oder niederschreiben über das, was du tust oder willst.“

Wenn die Künstler nicht das moralische, das Künstlerrecht haben sollten, über ihre Kunst sich zu äußern — dann hätte die Kunstgeschichte eine große Zahl von Männern zu nennen, die sich nicht ernstlich genug mit ihrem eigentlichen Beruf abgegeben haben, obwohl sie Großes geleistet.



KONSTANTIN SOMOFF — PAAR IM FREIEN

verständlicher als jeder andere Künstler sein, dem keine Worte zur künstlerischen Schöpfung dienen.

Nun gut. Darf der Komponist nun eher über seine Werke sich äußern, etwa fehlendes Verständnis für „neue Töne", die er anschlägt, durch Aufsätze zu wecken suchen? Wer dem Maler, dem Bildhauer, dem Kunstgewerbler, dem Architekten nicht das Wort läßt, muß es ganz entschieden auch dem Musiker verbieten.

Doch Richard Wagner hat sich, wie so manch anderer seiner Kollegen, nicht nach diesem Verbot gerichtet; bestraft worden ist er zwar dafür durch manche heftige Entgegnung, aber gesiegt hat doch seine Kunst und — wer will es verneinen — sie hat wohl etwas eher gesiegt, weil Wagner auch zur häßlichen Feder gegriffen und häßlichen Streit geweckt, dem doch endlich Sammlung folgte. Zunächst hatte Wagner nur Verdruß davon, aber er hat das Schreiben als einen Teil der vollen Erfüllung seiner künstlerischen Berufung angesehen.

Aber nun die bildenden Künstler! Ihre Werke sind stumm, und wenn der erste „Beste" das und das darüber behauptet, „Wort für Wort" kann ihm niemand aus dem Werke heraus übersetzen, was es wirklich sagt.



KONSTANTIN SOMOFF — MIGRÄNE

Und doch sollen die bildenden Künstler schweigen? Schweigen, auch wenn die Kritik aus einem u ein x macht?

Daß ein Defregger, oder Grützner, oder Knaus nicht erst Broschüren schreiben muß, damit jedermann seine Bilder dem Inhalte nach versteht, ist selbstverständlich; doch wenn der Maler nun — und das ist ja doch seine Sache — nur malerisch schaffen will, oder wenn er im Gedanklichen, oder im kompositionell Komplizierten seiner Ideen- und Schönheitswelt Form geben will, so wird er, wenn die Strömung eine andere, als Einzelner zur Rechtfertigung gezwungen werden können.

Whistler, den Spätere den Begründer der amerikanischen Malerei nennen dürften, hat denn auch tapfer mit der Feder kämpfen müssen. Er trieb es allerdings so weit, daß er schließlich über die „Nette Kunst, sich Feinde zu machen", ein eigenes Heft veröffentlichen konnte. Mehr Nachahmung sollte aber ein sehr probates Mittel, dessen Whistler sich zur Rechtfertigung bediente, finden. Als sein Ruhm als Maler sich zu festigen anfing, veranstaltete er eine Ausstellung früherer und neuerer Werke. Dazu gab er einen Katalog heraus, worin er alle Kritiken — und es waren fast nur recht böse — abdruckte, die die betreffenden Bilder gefunden. Whistler hatte nicht nur malerische Ueberzeugung, sondern auch Mut. Und jeder, der seine Art annehmen will, wird Mut haben und sich auf viel Verdruß gefaßt machen müssen. Denn das darf als Erfahrungssatz gelten: Was der Künstler durch Schreiben ideell gewinnt, muß er mit Verdruß bezahlen. Ich meine jedoch, ein im Verdruß ausgeteilter Hieb ist besser als die Parade, abgesehen davon, daß immer die Selbstbekenntnisse des Künstlers kunstgeschichtlichen Wert behalten.

Whistler steht unter den Malern, die über die eigene Kunst geschrieben, durchaus nicht so allein, wie gern angenommen werden möchte.

Allerdings andere Künstler schrieben allgemeiner, philosophischer, theoretischer als er; daß sie nur ihrer eigenen künstlerischen Anschauung immer zum Siege verhelfen wollten, ist unleugbar.

Lionardos „Lehrbuch der Malerei", Ho-



KONSTANTIN SOMOFF
ZAUBER

garths „Analyse der Schönheit", Dürers „Unterweisung der Messung", Albertis Werke über Malerei und Architektur vertreten gleichzeitig die eigenste Kunst dieser unsterblichen Meister, wie sie uns für alle Zeiten in künstlerischer Beurteilung anregen und fördern.

Cellini, R. Mengs, Tischbein, Semper, Fromentin, Delacroix, A. Hildebrand, Walter Crane, Schultze-Naumburg, v. Berlepsch, Trübner, Liebermann, Obrist, Klinger und viele andere Künstler, daß auch sie geschrieben, sei ihnen gedankt und um das Verständnis für manchen Künstler stände es besser, wenn nicht Unverstand alles Recht hätte, sich über die Künstler zu äußern, ohne Einspruch der Berufensten: des Künstlers selbst und seiner wirklichen Freunde.

Verhehlen dürfen wir uns freilich nicht, daß die Urteile der Künstler über andere meist nicht richtiger und sehr oft noch viel böser sind und schlechter verwertbar als die Urteile solcher Männer, die den Künstlern nahe standen, nicht gesellschaftlich, aber geistig, nicht durch Clique zur Bewunderung verpflichtet, aber durch verwandte Anschauung vom Gleichen überzeugt.

Was Lenbach über Böcklin, was Böcklin über Leibl, was Lessing über Feuerbach gesagt, ist wohl interessant und sehr verwertbar für die Charakteristik der Sprecher, aber niemals für die Beurteilten. Das ist erklärlich. Je eigenkräftiger der Künstler, umso fremder steht er jedem anderen gegenüber. So gut er uns über sein Eigenes Bescheid wird geben können, so wenig wird er sich über ihm fremde Künstlernaturen ein Urteil bilden wollen. Daß derjenige Kunstfreund, der auch über große kunstgeschichtliche Kenntnisse verfügt, gerade zur Erklärung neuer Künstler und Kunstrichtungen sich berufen fühlt, ist gerechtfertigt. Durch Vergleiche mit allen anderen Künstlern wird sein Auge geschärft für Eigenart. Weiß er vom Künstler zu lernen, so wird er der großen Aufgabe seines Berufes, zwischen Künstler und Volk zu vermitteln, freudig nachgehen.

Möchten diese Erwägungen endlich auch der Kunstkritik die Wege leiten, die dem Verständnis der Künstler dienen können, möchten sie das Vorurteil über schreibende Künstler bekämpfen helfen.

Nicht Nörgelei über die kleinen Fehler, nicht Lobeshymnen sind Kennzeichen der wahrhaft freundschaftlichen Handlung. Der Freund will fördern, indem er dem Freunde den Weg freimacht, so viel an ihm liegt. Aber da nicht jeder jedermanns Freund sein kann und nicht jedermanns Feind zu sein Ursache hat, so schreibe der Kunstkritiker nur dann, wenn er sich vertraut fühlt wie ein Freund mit der und der Kunst. Wer selbst nicht überzeugt ist, wie soll der überzeugen können?

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

WIEN. *Plastiken-Ausstellung in der Wiener Sezession.* Eine Revue über den künstlerischen Stand der modernen Skulptur bezweckt wohl die in der Sezession veranstaltete Ausstellung zu geben. Hat aber schon das Zusammentragen entscheidender Akzente auf dem Gebiete der Malerei seine Hemmnisse, so sind die Material-Schwierigkeiten, welchen eine Vereinigung von Plastiken begegnet, schier unüberwindlich. So fehlen auch in dieser Ausstellung einige führende Geister unserer Zeitskulptur, es fehlen Rodin und Minne. Als Clou gilt das große neue Werk Klingers — sein »Drama«. Es ist den Lesern dieses Blattes bereits durch Wort und Bild so bekannt, daß wir von einer weiteren Schilderung



KONSTANTIN SOMOFF DAME MIT FÄCHER



KONSTANTIN SOMOFF — DER ACKER

enthoben sind. Für uns Wiener, welche noch die unvergleichliche Inszenierung und Raumgestaltung im Gedächtnis haben, mit welcher KLINGERS Beethoven geehrt wurde, ist die diesmal etwas banale Aufstellungsart störend. Ein einziger großer Saal faßt alle plastischen Erscheinungen sehr willkürlich zusammen, und auf die Gleichstimmung oder Harmonie der einzelnen Individualitäten zueinander ist kein Gewicht gelegt worden. So findet man ein bißchen überall verteilt Werke eines ganz eminent bedeutenden Künstlers, dessen Persönlichkeit wenigstens für Wien ein Novum ist. Es ist dies der belgische Bildhauer LAGAE. Ganz gewiß gibt er der Ausstellung den Haupt-Akzent. Seine zwei »Gefesselten«, seine Büsten, seine Bronzestatue von Mutter und Kind sind von höchstem formalem und psychologischem Gehalt. Die Tiefe des Ausdrucks, die Durchdringung der Natur und die Erhebung ihrer Linie zum edelsten Stil erzeugen Werke, die zu den wertvollsten Aeußerungen echt plastischer Konzeptionen gehören. Da diese Zeilen noch während die letzten Ausstellungsarbeiten im Gang waren, einen Tag vor der Vorbesichtigung, geschrieben sind, so war es interessant die begeisterten Urteile der im Hause anwesenden Künstler, unter andern auch des Münchner Meisters HILDEBRAND, über LAGAE zu hören. HILDEBRANDS Werk wird erst knapp zur Eröffnung sichtbar sein, da es verspätet eintraf. Ein Kolossalbrunnen von HELLMER, welcher für den Arkadenhof der Wiener Universität bestimmt ist, die »KASTALIA« beherrscht den Mittelpunkt des Ausstellungsraumes. Die sehr stilisierte, in langfließende Gewänder gehüllte sitzende Idealfigur wird vielleicht ihre Bewunderer finden. Es ist gewiß eine sehr ernste, ehrliche Arbeit. Aber die letzten bedeutsamen Errungenschaften der dekorativen Brunnen-Aesthetik, wie wir sie OBRIST und anderen deutschen Künstlern verdanken, hat HELLMER gänzlich außer acht gelassen. Zu Füßen der überlebensgroßen Gestalt, befindet sich ein minimal kleines Auslaufbecken, welches den Brunnenzweck markiert. Das Mitspielen, das Einwirken des Wassers, des Elementes, welches die dekorative Wirkung des architektonischen Brunnens so lebendig gestaltet, fehlt vollständig. MEUNIER ist mit einem seiner ernsten wetterharten Arbeiter vertreten, LEDERER bringt einen reizvollen kleinen weiblichen Marmorakt (die ursprüngliche Idee seiner kauernden Sockel-Figur des Fechters). DESBOIS (Paris) hat eine interessante RODIN-Büste und zwei Bronzen, darunter eine Leda von feinstem plastischem Gefühl. Büsten von Fräulein RIES, Arbeiten von MARCEAUX, BARTHOLOMÉ, FALGUIÈRES, BARRIAS füllen noch den Saal. B. Z.

BERLIN. Zum ersten Male erscheint KARL MEDIZ mit einer sein Schaffen nach allen Seiten hin beleuchtenden Kollektivausstellung in Berlin. Sie wird in den zwei größten Sälen des *Künstlerhauses* gezeigt und läßt zwar keinen besonderen Maler, wohl aber eine originelle Persönlichkeit erkennen, der es nicht an großen Absichten fehlt. Mediz gehört in den Kreis deutscher Künstler, deren Schöpfungen eine eigene Note haben, die man die sächsische nennen möchte. Charakteristisch für sie ist, abgesehen von der Wahl idealistischer Motive und der verstandesmäßigen Behandlung poetischer Vorwürfe, eine halb nüchtern kleinliche, halb unwahrscheinlich gesteigerte Ausdrucksweise und eine rein äußerliche, daher unwahre Intimität. Dennoch sind die Arbeiten von Mediz, so wenig Ueberwältigendes sie haben und so wenig kultivierter Geschmack sich in ihnen offenbart, nicht ohne Vorzüge. Deren anziehendster ist ohne Frage eine gewisse naive Empfindung, die sich zu schüchtern und spröde äußert, um nur angenommen zu sein, und die sich mit einem nicht reichen Ausdrucksvermögen und einer nicht sehr fruchtbaren Phantasie wacker herumschlägt. Auf Mediz scheinen die Fresken der Frühitaliener und die Schöpfungen Böcklins und Klingers großen Eindruck gemacht zu haben; aber es fehlt ihm der Reichtum der Formen und Farben jener, die Kühnheit des Schweizer Meisters und Klingers blühende Erfindungsgabe. Schon seine Farben haben etwas Eintöniges, Schweres. Dunkelgrün, Dunkelgrau und Blau herrschen vor. Er liebt es sehr, Menschengestalten, Felsen, Bauten und Bäume als Silhouetten gegen eine hellere Luft zu setzen. Eine von anderen noch nicht erreichte Wirkung hat er damit allein in dem großen Bilde »Die Eismänner«, vier dunkle, ehrwürdige Greise aus einem Gebirgsdorf in Wettermänteln, die fast etwas Zeitloses haben und vielleicht als Personifikationen der gestrengen Herren im Bauernkalender zu deuten sind. Seine »Gottscheererinnen« — ein Zug von jungen Mädchen und Frauen in einer absonderlichen Tracht, die in der Hauptsache aus einem weißen Plisseerock und darüber einer langen hell-

grünen, ärmellosen Jacke besteht; ihnen voran schreitet an einem dünnen Birkenstämmchen vorbei eine Greisin mit Wanderstab und Rosenkranz — wirken, trotz individueller Köpfe, viel weniger eigenartig und monumental. Des Künstlers Bewunderung für Klinger kommt am deutlichsten zum Ausdruck in dem Bilde ›Sirene‹. Auf einem amboßartig geformten kleinen Felsblock, der aus dem blauen Meer auftaucht, hat sich, mit dem linken Bein auf seiner Platte knieend mit dem rechten auf dem unter Wasser befindlichen Teil stehend, ein geflügeltes Weib, das Vogelklauen anstatt der Füße besitzt, niedergelassen. Mit sinnlich grausamem Ausdruck starrt das junge, in halber Frontstellung sichtbare Fabelgeschöpf ins Weite und läßt die Finger seiner rechten Hand über die Federn des linken Flügels gleiten, als sei der ihr Saitenspiel. Der Akt ist mit jener Berücksichtigung aller Details gemalt, durch die auch Klinger immer zu beweisen trachtet, daß er nach der Natur schafft, durch die aber keineswegs der Eindruck größerer Lebensfülle erreicht wird. Ueber Muskeln, Falten und dergleichen hat auch hier das Organische, das große Ganze verloren. Und wenn sich Mediz auch bemüht hat, hell zu sein, so gibt der Körper doch keine Ahnung von dem fabelhaften Glanz der Erscheinung eines nackten Menschen in dieser allseitigen Beleuchtung. Und wie wenig paßt der Kopf einer höheren Tochter zu diesem homerischen Geschöpf! Ueberhaupt fehlt den weiblichen Köpfen von Mediz meist das Verhältnis zu der Bedeutung der Gestalten, auf denen sie sitzen. Die Bäuerinnen von Gottscheer haben Gesichter wie die Mitglieder eines ästhetischen Frauen-Klubs, und die Najade und Dryade, die auf einem vierten großen Bilde ›Frühlingsstimmen‹ Zwiesprache halten, indem die aus einem Baumstumpf wachsende nackte Baumgöttin der in einem violetten Kittel aus ihrem Teich auftauchenden Göttin des Wassers ein paar gelbe Blüten in die Hand fallen läßt, haben gar nichts Heidnisches an sich, sondern gleichen wohlfrisierten und wohlerzogenen Frauen aus höheren Ständen. Diese im schlechten Sinne gesuchten Köpfe tragen nicht geringe Schuld daran, daß man die Medizschen Schöpfungen nicht als Aeußerungen des Temperaments, sondern als solche der Ueberlegung empfindet: Die Innigkeit, mit welcher der Künstler zuweilen das Landschaftliche gibt, kommt gegen das Absichtliche in der Hauptsache verhältnismäßig schwach zur Geltung. Ganz rein genießt man die schöne natürliche Empfindung des Dresdener Malers nur in einer ›Frühlingslandschaft‹, auf der inmitten einer Wiese Kirschbäume in Blüten stehen und in der Ferne vier Kinder in weißen, roten, blauen und orangefarbenen Kleidern über die Felder laufen. In dem gleichen Sinne verdienen auch ein ›Frühling in den Bergen‹, eine ›Karstlandschaft‹, ein ›Vergißmeinnichtgarten‹ und ein ›Birkenwald‹ mit Faunen Anerkennung. Sehr wenig Freude gewähren dagegen einige mit einem Auge auf Böcklins poesievolle Schöpfungen gemalte heroische Landschaften mit Burgruinen, Klöstern, Zypressen und Kiefernungetümen. Das ist, als ob ein zierlicher und zarter Mensch den Herkules spielen möchte, also Theater. Daß Mediz etwas zu sagen hat, geht unzweifelhaft aus seinen Leistungen hervor; aber ihn plagt der Ehrgeiz, aufzufallen, bemerkt zu werden, und so reckt er sein gewiß eigenartiges, ihn auf zarte und leise Wirkungen weisendes Talent auf dem Prokustesbett des großen Stils ins Heroische, wodurch er sich um sein Bestes bringt. Glücklicherweise verfügt er über Fleiß und Arbeitskraft, so daß, von dem innerlichen Mißverhältnis abgesehen, seine Schöpfungen immer etwas Achtbares als Arbeiten haben, ein Lob, das man nicht allen Malern erteilen kann, die auf dem gleichen Wege sind.

Man hört das Lob fast aller Münchner Maler lauter singen als das von HEINRICH ZÜGEL und



KONSTANTIN SOMOFF — LUDMILLA IM ZAUBERGARTEN



KONSTANTIN SOMOFF BILDNIS

doch gibt es heute in der schönen Isarstadt kaum einen Maler, auf den man dort stolzer sein dürfte. Gewiß hat er im Laufe seiner Tätigkeit Wandlungen durchgemacht; aber was ihn immer auszeichnete, ob er seine Farben mit Schwarz oder Violett, mit Braun oder Grau zur Harmonie zu bringen suchte, war und ist sein inniges Verhältnis zur Natur. Er hat nie einen Stil erstrebt, der sich mit der Wahrheit nicht vereinigen ließ. Er war in seiner Malerei immer positiv und männlich. Durch das ununterbrochene Arbeiten vor der Natur hat er sein Auge frisch, seine Hand sicher und seine Kunst jung erhalten. Und wenn ihm auch sein Wissen und Können die flotteste, breiteste, durch Andeuten schon alles gebende Malerei gestatten, so sieht man ihn von Zeit zu Zeit doch immer wieder zu einer ganz intimen Art zurückkehren als ob er sich vergewissern wollte, daß ihm nichts verloren gegangen und er nicht etwa in einer Manier befangen sei. Zügel hat nie mehr sein wollen als er war, nie etwas gemalt, was über seine Kraft ging. So sieht man denn auch jetzt seine Bilder, von denen er einige dreißig aus den beiden letzten Jahren in *Ed. Schultes Salon* vorführt, mit dem gleichen Vergnügen, mit dem man seine ersten Schöpfungen sah. Es ist erstaunlich, wie unterhaltsam diese Ausstellung ist, obgleich der Inhalt der Bilder im wesentlichen derselbe ist; denn entweder malt Zügel Schafe oder Rinder. Aber wie weiß er auch sein Thema zu variieren! Durch das Landschaftliche, durch die Jahres- und Tageszeiten und die Lebensgewohnheiten der Tiere. Und niemals sucht er den Beifall des Publikums durch witzige Situationen zu gewinnen. Es ist natürlich nicht möglich, auf alle einzelnen Leistungen näher einzugehen. Jeder Geschmack findet seine Befriedigung. Zu den bemerkenswertesten Stücken gehört wohl das Bild ›Am Brunnen‹ — ein schwarzweißer Stier legt zärtlich seinen Kopf auf den Nacken einer jungen weißen Kuh. Hier ist zu bewundern, wie mit einer äußerst pastosen und scheinbar derben Malerei eine Wirkung erzielt ist, als sei jede Einzelheit aufs intimste durchgebildet. Außerdem sind die Farben in ihrer kühlen Haltung von äußerster Vornehmheit. Darnach verdienen die Bilder von der Lüneburger Heide hervorgehoben zu werden, für die der Künstler mit Vorliebe Abendstimmungen gewählt hat, in denen der besondere Reiz dieser eigenartigen Natur am schönsten zur Geltung kommt und die im Schein der sinkenden Sonne leuchtenden Vliese der Heidschnucken zwischen dunklen Wachholdersträuchern einen so sonderbaren Effekt ergeben. Die besten davon sind ›Lüneburger Heide in der Abendsonne‹, ›Heidschnuckenherde‹ betitelt. Mit vielem Genuß sieht man auch das fast ganz neu gemalte Bild von 1891 wieder, die Schafherde mit dem Hunde an der Spitze, die vor der geschlossenen Eisenbahnschranke in der Abendsonne steht und welcher der Lokomotivenrauch entgegenweht, ferner die am Abend zu ihrem Stall strebende Schafherde mit dem Hirten, der sich am Schloß des Stalles zu schaffen macht und mit der weiten Fernsicht über das in Dunkelheit sinkende Land, von der letzten Düsseldorfer Ausstellung her bekannt. Das sind alles Werke, die dem Meister kein Schüler nachmalen wird. Auch von Zügels sonnigen Bildern sind einige vorzügliche hier, außer solchen mit Kühen auch ein ganz besonders gelungenes mit zwei Strandeseln aus La Panne. Und wenn es zu beweisen nötig war, was allbekannt ist, nämlich daß Zügel als Tiermaler in unseren Tagen keinen Rivalen in Europa hat, so hat diese seine Ausstellung den Besuchern die Tatsache wieder ins Gedächtnis gerufen. Eine große Genugtuung bereitet den zahlreichen Verehrern ADOLF HENGELER's eine ungewöhnlich umfangreiche Kollektion neuer Bilder ihres Lieblings. Der Künstler entfernt sich jetzt ziemlich deutlich aus der Nähe Spitzwegs und Stucks und sucht aus der Berührung mit Velazquez Kraft zu ziehen für eine einfachere malerische Behandlung seiner immer humor- und oft gefühlvollen Vorwürfe. Geht er in einigen Kinderbildnissen und in einem Damenporträt dem neuen Vorbild vielleicht zu sehr in Aeußerlichkeiten nach, so kommt er in einem ›Ausflug‹ benannten, 1905 datierten Bildchen im Biedermeierstil, eine Dame in Weiß und ein Herr in Braun lagern auf einem Hügelchen und blicken über eine weit sich ausdehnende grüngraue Flachlandschaft, doch schon zu sich selbst zurück und liefert damit eines seiner besten Werke. In GEORG EINBECK lernt man einen der jungen deutschen Maler kennen, die sich an der Art von Cottet, Simon und Zuloaga inspiriert haben. Fehlt leider nur das Können und der Geschmack der Pariser Künstler. Nicht besser als Einbecks Pariser Straßentypen sind die Automobilbilder des Skarbina-Schülers JOHANNES MARTINI. Das Gegenständliche herrscht vor, von einer Lösung malerischer Aufgaben ist keine Rede. ERNST VON FLOTOW-GRÜSSOW, der vor einigen Jahren an dieser Stelle mit einem guten Herrenporträt auffiel, ist mit einem ganz vortrefflichen Brustbild des als Kunstfreund wohlbekannten Herrn Kollmann-Lübeck erschienen. Flotows Stärke scheint die Charakteristik zu sein, und Herrenbildnisse gelingen ihm offenbar besser als Damenporträts. Und er ist nicht ungeschickt als Maler. Der blonde Kopf des Herrn Kollmann mit den feinen und charakteristischen Zügen ist außerordentlich sorgsam durchgebildet und mit gutem Gefühl gegen einen grünen Grund gesetzt. Auch das Porträt der Gräfin Königsmarck-Berlitt — gelbe Robe mit schwarzen Spitzen, roter Sessel,

grüner Vorhang — zeigt eine gewisse koloristische Begabung. Andere Bildnisse des Künstlers sind dafür umso schwächer. Von KARL WUTTKE sieht man eine Reihe Bilder und Studien aus Japan und China, die immerhin als Ansichten Wert haben. Ganz unerträglich aber sind die Aquarelle, in denen WILLY STÖWER die vorjährige Mittelmeerreise Kaiser Wilhelms schildert. So kunstlose Machwerke, um keinen härteren Ausdruck zu gebrauchen, gehören einfach nicht in einen Kunstsalon, der höheren Ansprüchen genügen will. HANS ROSENHAGEN

STUTTGART. Die an unserer Akademie wirkenden Künstler sind seltene Gäste im Kunstverein. Nur FRIEDR. KELLER macht eine Ausnahme; er hat erst kürzlich das Ergebnis einer großen Reise durch Palästina zur Ausstellung gebracht. Eine große Anzahl virtuos gemalter Studien von Kamelen, Arabern u. dergl. zeigten überall die breite künstlerische Handschrift Kellers. Nicht ganz auf dieser Höhe stand das große Bild »An der Cisterne.« Von KALCKREUTH, GRETHE hat man schon längere Zeit nichts mehr gesehen; ein anderer wieder, R. HAUG, war von seinen großen Wandmalereien für das neue Rathaus vollauf in Anspruch genommen. Eine Besprechung derselben erscheint erst am Platze, wenn die große Landschaft »Hohenneuffen«, die im Gegensatz zu den anderen Arbeiten nicht auf die Wand gemalt ist, besichtigt werden kann. Bis dahin mag auch die Entscheidung darüber verschoben werden, ob die Verstimmung unserer hiesigen Landschaftsmaler über die Erteilung nicht nur der figürlichen, sondern auch der landschaftlichen Aufträge an den *Figurenmaler* R. Haug berechtigt ist. — Ein weiterer seltener, aber um so willkommenerer Gast in unserem Kunstverein ist OTTO REINIGER. Seine jüngst ausgestellten Landschaften, zum Teil ältere Werke, so ein stiller, müder »Vorfrühlingsabend« mit seinen bräunlichen Tönen, ein unter den letzten Strahlen des Abendlichts silbern erschimmernder Bach, sowie auch die neueren Werke, der »Sommertag« mit den prachtvollen weißen Wolken am blauen Himmel und die anderen sind Werke einer stillen vornehmen und reifen Kunst. Etwas lauter, greller in den Effekten, war eine Anzahl SCHICKHARDTscher Landschaften; etwas zuviel von der Musik, wie man sie für und in Ausstellungen macht. Auch E. STARKER ist trotz seines feineren Naturgefühls nicht frei davon. Zur Zeit sind eine ganze Schar Italiener bei uns eingekehrt, zumeist Venezianer, SARTORELLI, BURZI, CAIRATI, CHINI und Genossen. Wenn aber einmal ein Apfel weit vom Stamm gefallen ist, so diese Nachkommen von Tizian, Tintoretto und Veronese. Angesichts der mitunter recht rohen Effektlandschaften, unter welchen ein »Hochgebirge« des Münchners FRITZ BÄR sich ausnimmt wie ein echtes vornehmes Renaissancekostüm in einer Maskenverleihgarderobe, möchte man fast glauben, daß die bekannte Roheit der Italiener gegen die Tiere eine Roheit gegen die Natur an sich bedeutet. H. T.

MÜNCHEN. Die englische Kollektion im Kunstverein beschränkt sich auf Werke von JAMIESON, LAVERY, OPPENHEIMER und NEAVE. Echt englisch sind vor allem Laverys Porträts in ihrer ganzen Erscheinung. Vornehm in der Auffassung, die malerischen Töne zu ruhiger Kontrastwirkung vereint, sind sie darauf berechnet, in fein ausgestatteten wohnlichen Räumen zu repräsentieren. Jamieson weiß aus jedem malerischen Arrangement z. B. der lauschigen Ecke eines Interieurs, aus einem landschaftlichen Motiv, selbst aus einem Porträt, ein reizvolles Bouquet hervorzuzaubern. Von Oppenheimer erwähnen wir ein ausgezeichnetes Herrenporträt, das von vorzüglicher psychologischer Auffassung ist, auch seine anderen Werke stehen auf hoher künstlerischer Stufe. Neave ist ein Landschafter mit feinem Geschmack. So klein auch die Sammlung ist, einen Vorzug hat sie vor der vie



KONSTANTIN SOMOFF DIE BEIDEN SENTIMENTALEN

größeren Anzahl deutscher Bilder voraus: in jedem Werke verspürt man die spezifisch englische Kultur. Unseren Malern fehlt es gewiß nicht an Können, aber es fehlt unseren Kunstwerken das Gemeinsame, das typische Gepräge unser Rasse. — Die diesmalige Wochenausstellung förderte auch noch den Nachlaß eines Malers zutage, dessen Name kaum über den engeren Kreis seiner Kollegen hinaus bekannt geworden ist. Und doch eignen den Werken von KARL SCHUCH alle die feinen malerischen Qualitäten, die wir bei den ersten Arbeiten Leibls und Trübners schätzen.

POSEN. Im Kaiser Friedrich-Museum findet zur Zeit eine Ausstellung von über 30 Gemälden und Studien des nach Posen berufenen Malers KARL ZIEGLER statt. Es sind meist Bildnisse von Frauen, mit am besten diejenigen seiner Angehörigen, seiner Frau, seiner Schwester (Brustbild), und vor allem seiner beiden Schwestern (›Im Garten‹), mit einem Zug zum Monumentalen, dem man in gleichem Maße nicht wieder begegnet. Ueberall herrscht vornehme, geschmackvolle, zuweilen ein wenig kühle Auffassung; neutrale Farben werden bevorzugt. Meisterleistungen bleiben die Bildnisse der Frau Herz und der Frau Bildhauer Wenck, erstere in einem Sessel sitzend, in schwarzem Kleid, mit schwarzem Haar; als Grund eine grau und gelb gestreifte Tapete, links ein grüner Vorhang. In der Bewegung des Kopfes und der Hände gelangt das Psychische zu ergreifendem Ausdruck. Frau Wenck lehnt mit dem Rücken gegen den Tisch. Hier ist alles auf duftige Helligkeit gestimmt. Koloristisch nicht übel ist die Tänzerin Marietta de Rigardo. Zwei gute Damenbildnisse hat die Budapester National-Galerie hergeliehen, ebenso das Selbstbildnis des Künstlers von 1901. Energie der Zeichnung tritt hier ebenso wie bei dem lebensvollen Bildnis seines Vaters hervor, letzteres ein ernstes, schweres Werk, in dem der Besatz des Amtskleides die einzige helle Note bildet. Flott heruntergemalt ist das Bildnis des Herrn Dittmann, während in jüngeren Porträts öfter eine gewisse Glätte nicht angenehm wirkt. — In den freien Studien zeigt Ziegler eine nicht gewöhnliche Begabung für dekorative — monumentale Aufgaben. So in einigen Landschaften, den ›Pflügenden Stieren‹, ›Neckerei‹ u. a. Aus dem ›Sommer in Siebenbürgen‹, einer frischen Skizze mit Badenden, ist die ›Büffelschwemme‹ herausgewachsen, wo alles auf große, einfache Linien und Massen reduziert ist. Der verlorne Sohn wirkt in der Isoliertheit seiner Aufstellung besser als seinerzeit auf der Berliner Ausstellung. Die dumpfe Stimmung des Mannes, der sein Gesicht in die Hände vergräbt, wird durch die öde Pußtalandschaft mit der Diagonale des abfallenden Hügels wirkungsvoll aufgenommen. Aufgaben in Rawitsch und Danzig helfen vielleicht gerade diese Seite in Zieglers Begabung noch mehr zu entwickeln.

HANNOVER. Im hiesigen Provinzialmuseum ist vor kurzem ein Saal dem Andenken des verstorbenen Professors FRIEDRICH KAULBACH, dem Vater Fritz Augusts von Kaulbach und dem Vetter Wilhelms von Kaulbach, gewidmet und feierlich eingeweiht. Der Herzog von Cumberland hat aus der Familien-Galerie in Herrenhausen das große Gruppenbild der hannoverischen Königsfamilie, die Stadt



KONSTANTIN SOMOFF — DIE ERBTANTE

Hannover das von einer Anzahl von Kunstfreunden ihr geschenkte figurenreiche Historienbild »Julia Capuletts Hochzeitsmorgen« überwiesen. Außerdem steuerten die Erben des Künstlers verschiedene Familienporträts, darunter ein Selbstbildnis des Malers bei, so daß der Saal mit seinen alten Beständen, den Porträts des Wiener Bildhauers Hans Gasser und dem der Bildhauerin Elisabeth Ney einen vollen Ueberblick über die reiche Lebensarbeit des Dahingeschiedenen bietet, der fast ein halbes Jahrhundert seinen Wohnsitz in Hannover gehabt hat. Die Anordnung und Hängung der zahlreichen Gemälde hat unter Mitwirkung Fritz Augusts von Kaulbach stattgefunden. Pl.

BERLIN. Im *Kgl. Kupferstich-Kabinett* schließt die Aera Lippmann mit einer von Lippmanns ältestem Assistenten Jaro Springer mit Urteil und Geschmack zusammengestellten Ausstellung ab, die »Das weibliche Bildnis in Kupferstich, Holzschnitt und Lithographie vom 15. bis zum 20. Jahrhundert« zum Gegenstande hat. Daß die Vorführung nicht das Interesse bieten kann, wie das gleiche Thema in der Malerei, ist klar, weil die reproduzierenden Künstler natürlich den Hauptanteil daran haben. Aber es handelt sich in diesem Falle weniger um eine Anregung zum Studium künstlerischer Auffassungen als um eine Darstellung kunstgeschichtlicher Tatsachen und um Erzeugung eines ästhetischen Genusses bei den Besuchern der Ausstellung. Das weibliche Bildnis im Kupferstich erscheint erst in dem Augenblicke, da die Frau ihre gesellschaftliche Position einzunehmen beginnt. Das erste ist um 1450 in Florenz entstanden. Vom Ende des 15. Jahrhunderts existiert eine deutsche Arbeit, das Bildnis einer jungen Schwäbin und das Doppelbildnis, das Israel v. Meckenem von sich und seiner Frau geschaffen. Dann kommt, von einigen Holzschnittbildnissen abgesehen, eine große Pause, die bis zu Anfang des 17. Jahrhunderts währt, wo die Bildnisstecherkunst unter der Führung von Goltzius eigentlich erst zur Blüte gelangt und in den Bildnissen der großen Maler, der Rubens und van Dyck, unvergleichliche Vorbilder findet. Das Genie Rembrandt erscheint. In Frankreich wirkt unter Louis XIV. ganz original Claude Mellan, dessen Frauenbildnisse fast modern anmuten. Die übrigen französischen Stecher wandeln, von Edelinck geleitet, auf den Pfaden der Niederländer, bringen aber schon eine eigene Auffassung zur Geltung und einen besonderen Stil, der sich bis zum Eintritt der Revolution noch immer verfeinert. Der Glanzpunkt dieser Ausstellung, wie der des gestochenen weiblichen Porträts überhaupt, ist das 18. Jahrhundert. Bei den Franzosen gelangt die handwerkliche Geschicklichkeit zur höchsten Ausbildung, die Engländer finden neue Techniken: die Schabkunst und die Punktiermanier. Die reizendsten Originale im Leben und in Bildern stehen den Künstlern zur Verfügung. Die Deutschen folgen diesen Führern. Mit der Entdeckung des Steindrucks, am meisten aber seit der Erfindung der Photographie verliert die Stecherkunst für Bildniszwecke ihre Bedeutung. Das 19. Jahrhundert hat kaum etwas, was den Leistungen der Reynoldsstecher an die Seite zu setzen wäre. Dennoch hat man seine Freude an den Arbeiten der Leibl, Halm, Zorn und Schmutzer. Aber auch die Lithographie hat ihre Blüte wie die glänzenden Schöpfungen von Franz Krüger, Kriehuber, Franz Hanfstängl, Feckert u. a. beweisen. Jaro Springer gibt in der Einleitung zum Katalog eine ausgezeichnete geschichtliche Darstellung, an deren Hand die allein inhaltlich schon so anziehende Ausstellung von den Besuchern auch in ihrer künstlerischen Bedeutung gewürdigt werden kann. H. R.



KONSTANTIN SOMOFF BILDNIS VON ALEX. BENOIS

WIEN. Die Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens hält ihre 32. Jahresausstellung im Künstlerhause von Anfang März bis Mitte Mai ab. Anmeldungen sollen bis 1., Einsendungen bis 10. Februar erfolgt sein.

KARLSRUHE. Die Münchener Luitpoldgruppe hat im hiesigen Kunstverein eine Sonderausstellung von Werken ihrer Mitglieder veranstaltet.

ELBERFELD. Etwa 20 Gemälde religiösen Inhalts von EDUARD VON GEBHARDT, WILHELM STEINHAUSEN, HANS THOMA und FRITZ VON UHDE sind hier vereinigt zu einer am 15. Januar im städtischen Museum eröffneten Ausstellung, die dank dieser Vertretung einen vortrefflichen Begriff vom Wesen der modernen religiösen Malerei gibt.

DRESDEN. Vom 15. Februar bis 30. April ds. Js. veranstalten die in München lebenden sächsischen Künstler unter fast vollzähliger Beteiligung im Sächsischen Kunstverein hier eine Ausstellung ihrer Werke. Das Komitee besteht aus Prof. Georg Papperitz, Max E. Giese, R. M. Eichler, Karl Hennig, R. Schramm-Zittau und Albert Schröder. Der letztgenannte Künstler fungiert als Schriftführer und erteilt die Auskünfte. Seine Adresse ist München, Adalbertstraße 55.

MÜNCHEN. Der bayerische Staat steht zur Zeit in Unterhandlung über die Erwerbung Böck-

linscher Handzeichnungen für das Handzeichen- und Kupferstichkabinett in München.

BERLIN. Die Eröffnung der Großen Berliner Kunstausstellung 1905 ist auf den 23. April (Ostersonntag) festgesetzt, der Schluß auf den 17. September. Eine besonders interessante Gruppe soll diesmal die Graphik bilden.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

BERLIN. In dem Plakatwettbewerb der »Deutschen Gesellschaft für Volksbäder« erhielt den ersten Preis der Kunstmaler FRITZ BURGER-München, den zweiten FRITZ BOEHLAND-Berlin und den dritten HANS KOBERSTEIN-Dahlem. Der letztgenannte außerdem für einen zweiten Entwurf eine lobende Erwähnung, wie sie außerdem noch ANTON FRIES-Darmstadt und KARL KUNST-München zuteil wurden. Angekauft wurden ferner die Entwürfe von H. PHILIPPI-Hannover, WILHELM HOFFMANN-Lauban und ALOIS KOLB-Murnau. Diese sämtlichen Plakate sind bei Keller & Reiner ausgestellt.

BERLIN. Die Jury der hier stattfindenden zweiten Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes besteht aus folgenden Herren: Prof. G. v. Bochmann, Louis Corinth, August Gaul, Prof. Herm. Hahn, Ferd. Hodler, Prof. Graf Kalckreuth, Fritz Klimsch, Prof. Max Klinger, Prof. Gotth. Kuehl, Prof. Walter Leistikow, Prof. Max Liebermann, Fritz Mackensen, Karl Moll, Prof. Hans Olde, Prof. Max Slevogt, Prof. W. Trübner und Prof. F. v. Uhde.

MÜNCHEN. Der Maler HANS SCHILDKNECHT übernahm nach dem Tode des bisherigen Inhabers, M. Weinholdt, selbständig die bereits seit längerer Zeit von ihm geleiteten Vereinigten Privatschulen für Malen und Zeichnen.

ZÜRICH. RUDOLF KOLLER †. Um Rudolf Koller, den Schweizer Tiermaler, der am 5. Januar die Augen schloß, zu würdigen, muß man wissen, was Koller im Kunstleben der Schweiz bedeutete. Er war dem Volke vertrauter wie Böcklin, Stückelberg und alle Schweizer Modernen zusammen, der Schweizer Künstler par excellence; jedem ein guter alter Bekannter, dem Volke lieb, weil er in unerschöpflichen Formen und in leichtverständlicher Sprache ein Stoffgebiet behandelte, das jeder in der Schweiz kennt, das Tierleben auf dem heimatlichen Hintergrund; von Kenner und Zunftgenossen geachtet, weil er bei seinem Schaffen im Sinne des Volkes immer ein Künstler geblieben ist. Böcklin ist sein Freund gewesen, mit ihm ging er zusammen in Düsseldorf, Brüssel und Paris in die Schule, dann ließ er sich in Zürich nieder, baute sich dort ein Heim, und lebte nahezu ein habes Jahrhundert, zurückgezogen wie ein Patriarch in rüstiger Schaffensarbeit. Auch als seine Kräfte abnahmen, und ein altes Augenleiden die Sehkraft lähmte, konnte der ewig schaffensfrohe Künstler nimmer müßig sein und bis in die letzten Jahre sah man neue Werke seiner Hand. Das Ausland kannte ihn wenig, und wenn ihn auch München, Wien und Paris mit Auszeichnungen bedachten und die Galerien von Dresden, Wien und Madrid Kollersche Werke kauften, blieb er doch ein Sondergut seiner Heimat. Dort hat er überall Eingang gefunden, dort kann man seine Lebensarbeit in ungezählten Sammlungen und nicht zuletzt im Schweizer Familienhaus kennen und schätzen lernen und die Schweiz, die mit ihm ihrer Eigensten einen verloren hat, wird seinen Namen darum auch für immer in ihrer Kunstgeschichte an erster Stelle nennen. Dr. H. K.


RUDOLF KOLLER †

GESTORBEN. Am 25. Dezember der Orientmaler GUSTAV BAUERNFEIND in Jerusalem, geboren 1848 in Sulz (Wttbg.). — In Wien der Bildhauer Akademieprofessor JOSEPH POKORNY, 75 Jahre alt. — Am 2. Januar der Maler-Radierer FELIX JENEWEIN in Brünn, 47 Jahre alt. — In München am 4. Januar, 44 Jahre alt, der Maler MORITZ WEINHOLDT, Lehrer an der Kunstakademie in München. — Der Maler BROUGTHON in London wurde in seinem Atelier tot aufgefunden.


KONSTANTIN SOMOFF — VIGNETTE

Redaktionsschluß: 19 Januar 1905 — Ausgabe: 2. Februar 1905
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München





[illegible]

ADOLF HENGELER

[illegible]

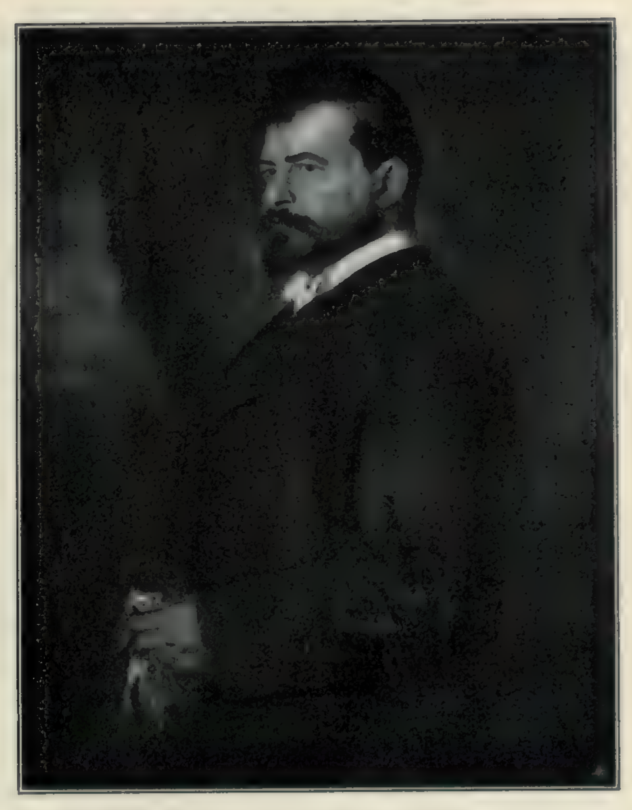
[illegible] Hand- [illegible] oder [illegible] der Tiefe [illegible] sten Herzensgrunde auch [illegible] zt sich so recht deutlich an [illegible] der Karikatur, die später zu [illegible]. Sie verlassen die heiteren [illegible] Lachens [illegible], um an [illegible] des konsequenten [illegible] sie [illegible] fast ausnahmslos [illegible] der Romantik. Wir sehen, [illegible] Humor so innig in Wilhelm [illegible] wir haben [illegible] ein feiner Malerpoet der [illegible] deutschen Karikatur, [illegible] Maler, geworden ist, wir [illegible] ck, ehe er der viel- [illegible] Romantik [illegible] Karikaturen [illegible] gleicher Weise seit [illegible] Adolf [illegible], wie [illegible] Darstellung.

• • ADOLF HENGELER • • AMOR MIT FRÜCHTEKORB

[illegible] Phantasie. Was Hengeler — natürlich neben dem [illegible] im allgemeinen! — zu einem der ersten Zeichner für die „Fliegenden Blätter“ hat werden lassen, macht ihn auch zu einem Maler von besonderem persönlichem Zauber: die kraftbewußte innere Freiheit, welche auch zur rechten Freiheit im Gestalten führt und die sieghafte Heiterkeit der Seele, die allen Erscheinungen des Lebens die Lichtseite abzugewinnen weiß! Denn eben im Letzteren besteht das Wesen echten Humors, nicht, wie wohl die Menge meint, in einem besonders scharfen Blick für die Unzulänglichkeiten unserer armen Mitkreaturen. Diese Schwächen kann jeder sehen, das will wahrhaftig keine Kunst! *Das* [illegible] zeigen, daß der Anblick [illegible] das Lachen, ein [illegible] von Entschuldigung und [illegible]! Und wer diese Kunst besitzt, [illegible] Eigenschaften des Geistes und [illegible] seinem künstlerischen Wesen [illegible] und — Farbe geben!



ADOLF HENGELER
AMOR MIT FRÜCHTEKORB



FRANZ VON LENBACH BILDNIS ADOLF HENGELERS

ADOLF HENGELER

Von F. v. Ostini

Jeder echte Humorist, ob er nun sein Handwerk mit dem Griffel oder mit der Feder treibt, ist im innersten Herzensgrunde auch ein Poet. Das zeigt sich so recht deutlich an jenen Meistern der Karikatur, die später zu *Malern* werden. Sie verlassen die heiteren Gefilde des heiligen Lachens selten, um an den rauhen Gestaden des konsequenten Naturalismus zu landen, sie segeln fast ausnahmslos ins Wunderland der Romantik. Wir sehen, wie Poesie und Humor so innig in Wilhelm Buschs Seele verschwistert sind, wir haben beobachtet, was für ein feiner Malerpoet der andere Großmeister der deutschen Karikatur, unser Adam A. Oberländer, geworden ist, wir wissen, daß Franz Stuck, ehe er der vielbewunderte Maler einer lapidaren Romantik wurde, ebenso lapidare Karikaturen gezeichnet hat, wir verfolgen in gleicher Weise seit einem halben Dutzend von Jahren an Adolf Hengeler das interessante Schauspiel, wie aus einem der fröhlichsten, übermütigsten Karikaturenzeichner sich ein Maler entwickelt von erquickender Anmut der Darstellung, von überquellender, gestaltenreichster dichterischer Phantasie. Was Hengeler — natürlich neben dem nötigen Talent im allgemeinen! — zu einem der ersten Zeichner für die „Fliegenden Blätter“ hat werden lassen, macht ihn auch zu einem Maler von besonderem persönlichem Zauber: die kraftbewußte innere Freiheit, welche auch zur rechten Freiheit im Gestalten führt und die sieghafte Heiterkeit der Seele, die allen Erscheinungen des Lebens die Lichtseite abzugewinnen weiß! Denn eben im Letzteren besteht das Wesen echten Humors, nicht, wie wohl die Menge meint, in einem besonders scharfen Blick für die Unzulänglichkeiten unserer armen Mitkreaturen. Diese Schwächen kann jeder sehen; das will wahrhaftig keine Kunst! *Das* will Kunst, sie so zu zeigen, daß der Anblick neben dem Lachen, eben durch das Lachen, ein befreiendes Gefühl von Entschuldigung und Mitleid auslöst! Und wer diese Kunst besitzt, der hat sicher auch Eigenschaften des Geistes und Gemütes, die seinem künstlerischen Wesen Tiefe, Wärme und — Farbe geben!

Adolf Hengelers Persönlichkeit illustriert diese Wahlverwandtschaft von Poesie und Humor, welche so innige Verbindungen eingehen, mit überzeugender Deutlichkeit. Als Zeichner ist er der fröhlichsten, oder besser, der lustigsten einer gewesen und ist es noch. Alles schalkhafter Uebermut, fortreißende Munterkeit — nie ein böser, scharfer Zug! Er selber weiß so herzerfrischend zu lachen, er macht die Beschauer seiner Bilder lachen, und auf den Bildern selber gelingt ihm das Lachen seiner Figuren besonders gut! Diese Kunst ist eine erlösende Philosophie, die alle Widersprüche und Mißtöne dieser Welt in Heiterkeit auflöst, nicht über sie lamentiert; die nicht sagt: „Da schaut her, was für Jammergestalten das Leben aus den Ebenbildern Gottes gemacht hat!", sondern dem Schöpfer dankt, daß er so köstlich drollige Kerls in der Natur herumlaufen läßt, uns zur Augenweide und Erheiterung. Dieser Humor ist jedenfalls die fruchtbarste Weltanschauung, die es gibt und die weiseste auch! „Und in dem Blick auf das Ganze ist der doch ein stärkerer Geist, welcher das Lachen, als der, welcher das Weinen nicht halten kann." Dies Wort des Seneca hat ein großer Meister des Humors, Wilhelm Raabe, als Motto vor ein wundervolles Buch, „Pfisters Mühle", geschrieben, ein Buch sonnigsten Humors, das doch von der ersten bis zur letzten Zeile von Abschied und Entsagung handelt. Auch Hengelers Lustigkeit kommt unmittelbar aus dem Herzen. Die Kraft und vollsaftige Gesundheit seiner Natur spiegelt sich ganz unverzerrt in seiner Kunst. Darin zeigt er Verwandtschaft mit Franz Stuck, mit dem er, neben starken Verschiedenheiten im Empfinden und Temperament, auch sonst noch manches Gemeinsame hat, z. B. das nicht Unwesentliche, daß beide zunächst von der Kunstgewerbeschule, nicht von der Akademie ausgingen. Eine sichere Beherrschung der äußerlichen Mittel, eine gewisse Festigkeit



ADOLF HENGELER — AUSLUG

Photographieverlag von Franz Hanfstängl in München



ADOLF HENGELER — Copyright 1904 by Franz Hanfstängl — GITARRESPIELERIN

der Formgebung und Abrundung der Ausdrucksweise zu einem eigenen, geschlossenen Stil sind für beide die Früchte der mehr aufs Praktische, Positive gerichteten kunstgewerblichen Erziehung gewesen und nicht minder ein klarer Sinn für das Dekorative. So fand Hengeler, ganz wie Stuck, als Zeichner schon früh seine charakteristische Sprache und dann, als er später zu malen anhob, auch hier seine persönliche Tonart. Er überraschte damals alle, die noch nicht von seinen „Versuchen in Farbe“ wußten, durch ein merkwürdiges Reif- und Fertigsein gleich in seinen ersten farbigen Bildern und nicht minder durch Gewandtheit in der Anwendung der Malmittel, die er sich in aller Stille angeeignet hatte. Sah man näher zu, so fand man den „alten Hengeler“ der Fliegenden Zug um Zug auch aus seinen farbenfrohen Schildereien heraus. Er war nur sachte ein paar Stufen höher gerückt und hatte das eifrige Naturstudium, das er als Grundlage seiner karikaturistischen Arbeiten immer getrieben, auch nach einer neuen Seite genutzt. Und man bekam dann vor seinen Bilder das Gefühl, als müsse man diesen geschmackvollen und verblüffend geschickten, an Einfällen reichen und in seiner Selbstzucht klugen Maler schon jahrzehntelang gekannt haben. Das kam von der Bestimmtheit seiner künstlerischen Art, eine Art, die durch und durch süddeutsch, münchnerisch ist, froh, stark und liebenswürdig. Sie bewegt sich, wenn man so sagen darf, in der Richtung zwischen Böcklin und Spitzweg. Wer diese beiden kennt, gründlich kennt, wird über die Zusammenstellung der zwei Namen nicht lächeln, weil er versteht, daß diese, von einander so grundverschiedenen Temperamente, ihre gemeinsame Wurzel in dem gleichen tiefinnigen Verhältnis zur Natur haben. Und in diesem wurzelt auch Hengelers Bedeutung

als Maler. An Böcklin erinnert seine genußfrohe Lust an der Farbe und sein sicheres Abwägen ihrer Wirkungen, an den stillen Münchener Spitzweg, der von seiner Dachstube aus durch offene Türen in eine Welt von heiterster Schönheit sah, seine innigliche Beseelung der Landschaft, sein anheimelndes Verständnis für die Romantik des Lebens in der Enge, ein gewisser familiär behaglicher Zug. Dazu kommt ein Humor von eigener Prägung, sprudelnde Phantasie im Erfinden, spielende Leichtigkeit im Gestalten und, last, so fruchtbar und beinahe so mächtig, wie das Ewigweibliche. Es zeigt sich nicht in tändelnder Naivität, sondern im täglich neuen, frohen Staunen vor den Wundern der Welt, in einer zärtlichen Liebe und frommen Ehrfurcht zur Allmutter Natur, die solche Zuneigung mit reichem Segen lohnt. Dieser Zauber lebt in der Malerei Hengelers. Er ist nicht durch Zufall, sondern aus innerstem Trieb und Wesen heraus ein ganz besonders berufener Interpret des Kindlichen; seine schalkhaften Putten und Kinderbildnisse, sein Be-



ADOLF HENGELER — DER HIRSCH

not least, eine Freude am Schaffen, wie sie ganz wenigen eigen ist. Früher Erfolg, der sein Talent sich frei vom Druck der Sorge entfalten ließ, hat diesem Künstler seine frische Jugendlichkeit in erstaunlichem Maße erhalten, kein Zuwarten und keine Kränkung hat ihn verbittert, kein drückendes Abhängigkeitsverhältnis gelähmt. Darum belebt ein Hauch vollblütiger Gesundheit alles, was er macht, spürt man in allem jenes Unausgegeben- und Unausgelebt-Sein, das als der beste Talisman gelten darf gegen das Untergehen in der Routine. Es gibt auch ein Ewigkindliches in der Kunst, und das ist beinahe so heilig, beinahe leben der Landschaft durch kleine, liebenswürdige Zutaten aus der Tierwelt, die Märchenstimmung, die er fast in allen seinen Bildern hat, auch wenn sie keine Märchen erzählen, reden deutlich davon. Dies anheimelnd Märchenhafte macht ihn wohl allen wärmer Empfindenden besonders lieb. Es ist ein unverfälscht und unverfälschbar germanisches Moment in der Kunst, mag es nun irgendwie Gestalt annehmen, mag es uns aus Meister Böcklins Schöpfungen großäugig und geheimnisvoll anschauen, mit süßer Märchenstimme reden aus den Tafeln Moritz Schwinds oder uns anlächeln aus Ludwig Richters friedlichem



ADOLF HENGELER
DER BLUMENMANN



ADOLF HENGELER DER EIERMANN

Mikrokosmus der Kinderstube! Das oben gebrauchte, vieldeutige und abgebrauchte Schlagwort Romantik schöpft jenes Wunderbare nicht aus. Es gibt auch eine Romantik ohne Tiefe, wie sie Gustav Doré, und eine Romantik ohne Wärme, wie sie Burne Jones gepflegt hat. Märchenspuk ist noch nicht Märchenzauber und mystisch-allegorischer Tiefsinn gibt dem Herzen keine Nahrung! Die deutsche Art von Romantik, zu deren ansprechendsten Vertretern Adolf Hengeler zählt, macht froh und reich, wärmt und leuchtet. Wenn sein Sankt Nikolaus durch den Weihnachtswald marschiert, von einem Rehlein begleitet oder einem weißen Hirsch; wenn seiner badenden Königstochter hier ein Wundervogel auf die Hand fliegt, oder wenn sie dort mit Krönlein und Halskette in den Bach steigt, durch die ungeheure Breite ihrer Hofdame vor entweihenden Blicken geschützt; wenn seine Putten ihren Garten gießen, musizieren, sich Kränze winden in blumenbunter Frühlingswiese; wenn sein Riesenmädel den Bauern samt den pflügenden Rossen in die Schürze packt — wie echter, silberner Märchenton klingelt es dann daraus! Und wenn gar nichts Fabelhaftes angedeutet ist, wenn etwa bloß ein drolliger Mann aus alter oder neuer Zeit die Schwegelpfeife oder das Waldhorn bläst, ein feines Fräulein die Laute spielt oder ein Bauer schwer bepackt mit seinem Blumenkorb durch den Frühling schreitet, ein Geheimnisvolles tönt doch darin, so was vom Klang des Volksliedes. Dieser freundliche, schlicht-lyrische Reiz fehlt schlechterdings keinem Hengelerschen Bilde. Selbst dem „Eiermann", der gewiß ein prosaisches Geschäft treibt, traut man zu, daß er mehr kann, als Brot essen, wie das Volk spricht. Auch eine Anzahl von Hengelers lieblichen Kinderporträts finden wir mit ornamentalgestaltetem Landschaftshintergrunde und üppigem Blumenflor, geputzt mit steif-prächtiger verschollener Tracht, abgerundet zu einer kleinen Welt für sich, wie ein Lied. Es ist merkwürdig zu sehen, wie bei Hengeler die Anwendung alter Kostüme durch keinen Gedanken an Archaïsieren aufkommen läßt, doppelt merkwürdig deshalb, weil sich doch auch seine Temperamalerei in ihren leuchtenden Farben, dünn aufgetragen, mit liebe-

voll durchgebildeten Details geschmückt, in manchem mehr der Technik unserer Alten, als der „letzten Mode" nähert! Nach der letzten Mode um jeden Preis ist Hengeler überhaupt nicht. Er malt farbig, was er farbig, und bunt, was er bunt sieht, und mit ausgesprochener Vorliebe malt er Dinge von vollem, starkem Farbenklang, Gärten und Blumen, Blumen in Fülle vor allem, und bemüht sich durchaus nicht, sie impressionistisch grau zu sehen. Das heitere Durcheinander leuchtender prismatischer Farben, wie es uns in einem Gartenbeet, einer blühenden Wiese, einem Strauß oder einem, lustig aus allen erdenklichen Kindern Floras gemischten Blumenkorb entgegenlacht, scheint ihm eines der liebsten Dinge zum Malen zu sein und seinem Wesen ebenso zu entsprechen, wie die Wahl anmutiger, oft leicht humoristischer Motive. Die kernige Kraft, die in ihm steckt, sichert den Maler davor, süßlich zu werden, auch wenn er immer gefällig ist. Ein zweiter Schutz gegen jene Gefahr ist sein Humor, und ein dritter ist sein Streben nach Natürlichkeit. Hengeler ist nicht nur sehr fleißig vor der Natur, wie ungezählte Landschaftsstudien und Skizzenbücher ausweisen, sondern in seinen Studienarbeiten auch verblüffend geschickt. Man staunt, wenn man sieht, wie breit und sicher er in wenigen Stunden, ja Minuten, da ein



ADOLF HENGELER — PRINZESSIN IM BADE



ADOLF HENGELER — DER BLÄSER

Landschaftsmotiv, einen flüchtigen Stimmungseindruck vor der Wirklichkeit heruntermalt, man staunt auch, wenn man sieht, mit welcher feinfühligen Gewissenhaftigkeit er landschaftliches Detail, z. B. das Formengewirr eines zerklüfteten, verwitterten Felskegels oder das Zweignetz eines verästelten Baumwipfels nachzeichnet. In seinen Farbenstudien aus der Sommerfrische ist vieles, was auch den rabiatesten Apostel des Impressionismus zufrieden stellen würde, — im Bilde dies dann umzuwerten, Eigenes dazu zu tun, Erlebtes neu zu gestalten und vor allem aber *das Bild* im Auge zu haben, ist doch wohl sein heiliges Recht! Außerdem liegt es in der Natur der Temperamalerei begründet, daß der Maler die Eindrücke der Wirklichkeit übersetzen *muß*. Die Farben trocknen anders auf, als sie hingesetzt sind und werden sie dann gefirnißt, so erscheinen die Schatten tiefer, die Tinten leuchtender, das Ganze erhält jenen satten Glanz, der dem durchscheinenden Email eigen ist. Für eine Richtung der Malerei, die unmittelbare Eindrücke festzuhalten, die Tonwerte einander zu nähern, die durch das Nebeneinander vieltöniger Farbflecke das Flimmern der Luft und des Lichts nachzuahmen sucht, ist diese Technik schwer zu gebrauchen. Hengeler, der leicht und überraschend schnell, aber durchaus nicht leichtsinnig und eilfertig schafft, arbeitet übrigens intensiv an seiner malerischen Weiterentwicklung und bestrebt sich ganz offenbar, immer lichter und toniger zu malen und seine Temperamanier möglichst ganz von den gefährlichen, oft brutalen und nicht immer ganz berechenbaren Launen des Firnisses frei zu machen. Seine Freude an den Farben wird er darum nicht preisgeben und auch nicht seine liebenswürdige Freude am Erzählen der Nebendinge, die er mit den Alten gemein hat. Aber er wird vielleicht, wo es der Gegenstand erlaubt, in breiteren Flächen mit wenigen, hellen und mehr „in Moll“ gestimmten Tönen arbeiten, wie er es schon in einigen Stücken, z. B. dem „Eiermann“, etlichen kleineren Bildnissen u. s. w. mit Glück getan hat. Er wird vielleicht auch an größere Formate und großzügige dekora-

tive Wirkungen herangehen und ganz bestimmt wird er sich nicht durch die Rücksicht auf den errungenen Erfolg und den Markt von einer freien Entfaltung seiner Persönlichkeit abhalten lassen. In diesem Sinne dürfen wir unseren Künstler, so fertig seine künstlerische Physiognomie heute ausgebildet zu sein scheint und so anziehend sie ist, als einen Maler ansehen, der uns sein Bestes erst noch geben will.

Adolf Hengelers Lebensschicksal ist ebensowenig verwickelt wie seine Natur. Er kam am 11. Februar 1863 als das siebente Kind eines Verwalters zu Kempten im Allgäu zur Welt. Seine zeichnerische Begabung fügte es, daß er, 15 Jahre alt, zu einem Lithographen in die Lehre gebracht wurde und von hier zur Kunst war nur mehr ein Schritt. Achtzehnjährig siedelte er nach München in die Kunstschule über, wo Ferdinand Barth sein Lehrer wurde. Seine Anfängerarbeiten zeigen recht deutlich den Einfluß dieses liebenswürdigen Stilisten, namentlich Hengelers erster Versuch im Malen, ein altes Städtchen mit Spitzwegscher Staffage und ungezählten Giebeln, Türmchen, Erkern und Wetterfahnen. Noch in Barths Schule macht der Jüngling (1884) die ersten Zeichnungen für die „Fliegenden Blätter“, denen er nun volle 20 Jahre in treuer Mitarbeiterschaft an-



ADOLF HENGELER BILDNIS

gehört. Ein Jahr später trat er an die Akademie über, in die Zeichenschule des Professors Raab und von da aus kam er zu Wilhelm von Diez in die Malklasse, die er nach zwei Jahren verließ, um nun selbständig und zwar zunächst fast ausschließlich als Illustrator tätig zu sein. Er hat den „Fliegenden" seitdem rund 4000 Zeichnungen geliefert, von deren Humor und Mannigfaltigkeit kaum besonders geredet zu werden braucht. Ein jeder kennt den bestimmten, flotten Strich Hengelers und die Drolerie seiner Figuren, die Lustigkeit und treffende Charakteristik seiner Gesichter, den einheitlichen klaren Stil, der allen jenen 4000 Blättern eigen ist. Zu seinen Lieblingsgeschöpfen gehören die feistfröhlichen Typen der Bürgerwehrzeit, die Kinderwelt, allerhand Biedermeier, Bauern und Jägersleute, Travestien aus Antike und Ritterzeit, und ein ganz abgeschlossenes ureigenes Gebiet Hengelerscher Zeichnungskunst ist das der karikaturistisch ausgestalteten Tierfabel. Was in Wald und Busch kribbelt und krabbelt, hüpft und schlüpft, weiß er in köstlicher Laune mit menschlichen Zügen auszustatten, Frösche und Mäuse, Heuschrecken, Käfer, Vögel und Kriechtiere. Während Hermann Vogel in den Fliegenden Blättern auf diesem Felde der Vertreter empfindsamer lyrischer Romantik ist, behandelt Hengeler das Thema mit parodistischem Uebermut. Im übrigen hat das Stoffgebiet des Zeichners keine Grenzen; das beweist ein Blick in das „Hengeler-Album", welches der Verlag von Braun & Schneider vor kurzem ausgegeben hat und dem die Abbildungen auf Seite 263 und 264 entnommen sind. Nur zwei Dinge wird man in der Fülle seiner Zeichnungen vergeblich suchen: steifen Ernst und modische Eleganz als Selbstzweck. Lustig ist alles, was er gezeichnet hat und wenigstens einen Stich ins Satirische hat ebenfalls alles.

Fünfzehn Jahre lang sah die Welt von unserm Künstler zunächst nichts andres als Zeich-



ADOLF HENGELER GEIGENDER AMOR



ADOLF HENGELER — RUHE AUF DER FLUCHT

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin



ADOLF HENGELER · SUSANNA IM BADE

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin

nungen. Seine heimliche Liebe war dabei aber doch das Malen, und in der Stille entstanden allerlei kleine Bilder und Farbstudien, die zunächst noch stark an sein zeichnerisches Genie anklangen, oft auch wohl direkt in Farbe übersetzte „Hengelers“ aus den „Fliegenden“ waren.

Seit dem Jahre 1899 malte er immer mehr, und immer weiter dehnte sich sein künstlerischer Gesichtskreis aus. Nun gehören seine, meist nicht umfangreichen Bilder längst zu dem, was wir beim ersten Rundgang durch die Jahresausstellung der Münchner Sezession mit besonderen Erwartungen aufsuchen und an freudiger Ueberraschung fehlt es dabei nie. Die bedeutsamste Ueberraschung bis jetzt brachte uns 1902 seine „Ruhe auf der Flucht“, eine heilige Familie in deutschem Frühlingswalde, ganz modern in allem, aber innig und andächtig, als wäre das Bild von einem Meister der Dürerzeit! Jetzt wird Hengeler von Jahr zu Jahr mehr Maler im tieferen Sinne, er gibt auf seinen Tafeln nicht mehr kolorierte Zeichnungen wieder, sondern seine Bilder entstehen aus einem Farbengedanken, einer malerischen Idee heraus, er schafft einen Stoff, den er liebt, wieder und wieder um, bis er dem Gewollten nahe genug kommt und mit jedem derartigen Bilde erreicht er mehr jene schöne künstlerische Einheitlichkeit von Figuren und Landschaft, von Stimmung und Form, von Stoff und Arbeit, der seine ganze Kunstauffassung zustrebt. Wenn er ein ruhendes Liebespaar malt, das vom Berge in ein weitgespanntes Tal niederblickt, einen biedermeierischen Träumer, der

von einer Höhe schwärmend der Natur ein Hornsolo vorbläst, so zeigt uns der Maler die Welt genau so, wie sie sich eben in den Seelen seiner Gestalten spiegelt. So gewinnt alles neben der malerischen auch eine dichterische Harmonie in Hengelers Bildern; es sei nur auf die Gitarrespielerin, den Bläser, den Spaziergang, den Frühlingstag, die Gratulantin und Am Brunnen hingewiesen, auf die verschiedenen Varianten des Blumenmannes, auf das liebliche Puttenvolk „Im Garten" und etliche putzige kleine Mädchen in Velazqueztracht mit Blumensträußen und Blumenstöcken u. s. w. Auch wenn Hengeler die Fabelgeschöpfe der Antike vornimmt, klingt Urdeutsches dazwischen. Der Hirschmensch, den die schöne Nymphe an seinem Geweih lenkt, ist im Grunde ein deutscher Philister, der kahlköpfige Faun, der mit einem Schwesterlein jener Nymphe ein Duett spielt, ist auch einer und der junge Satyr auf einem andern Bilde, der die badende Schöne belauscht, ist nicht minder ein Elementargeist aus heimatlichem Märchenwald. Selbst die Susanna im Bade und die zwei alten Halunken, die mit so komischer Hast zu ihrer Besichtigung herbeieilen, entbehren alles Fremdartig-Alttestamentarischen und schauen sich so lustig an, wie Gestalten einer deutschen Schelmengeschichte.

Bild um Bild entsteht in dem kleinen Atelier, das sich Adolf Hengeler in seinem traulichen Heim hinter dem Park unserer Münchner Glyptothek eingerichtet hat und in bewundernswerter Fülle stellen sich ihm die Einfälle zur Verfügung. Sie fließen ihm ja aus dreifachen Quellen zu: aus seiner dichterischen Schönheitsfreude, seiner Farbenphantasie und seiner heiteren Weltanschauung. Die manuelle Leichtigkeit, mit der er produziert, ist erstaunlich und hält mit der Freudigkeit am Schaffen, die ihn treibt, gleichen Schritt. Er



ADOLF HENGELER — DER SPAZIERGANG

Mit Genehmigung der Photographischen Union in München



ADOLF HENGELER FRÜHLINGSTAG

findet auch noch Zeit zu allen möglichen anderen Betätigungen seines künstlerischen Vermögens. Der Karikaturenschatz der Münchner Allotria weist z. B. einen dicken Band karikaturistischer Porträts von seiner Hand auf, die man wohl seinen glänzendsten Leistungen beizählen darf, so erschütternd komisch sind sie erfunden, so ähnlich in aller Verzerrung und so prächtig sind sie wieder in Farbe und Stich, in ihrem dekorativen Charakter. Auch unter den Kneipzeitungen der Allotria sind Meisterleistungen Hengelers, z. B. Karikaturen seines verewigten Freundes Lenbach zu finden. Ferner hat er sich schon als Plastiker eigener Art versucht, einmal bei der Bildung einer traum-schönen Weihnachtskrippe in deutscher Winternacht, die auch Lenbach zu tiefer Ergriffenheit gerührt hat und in einer eigenartig märchenhaften kleinen Schöpfung, die in Gestalt eines stillumfriedeten Gehöftes das trauliche Idyll seines glücklichen Familienlebens versinnbildlicht. Kein Goldschmied von Beruf kann die Details dieser Hüttchen und Herzkämmerlein delikater ausführen. Auch dies Werk der Liebe muß man gesehen haben, wenn man ermessen will, wie reich und tiefgründig die Gemütswelt unseres Künstlers ist.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Den Stoff sieht jedermann vor sich, den Gehalt findet nur der, der etwas zu tun hat, und die Form ist ein Geheimnis den meisten. Goethe

In der Art, wie wir das Wesen des Humors auffassen, zeigt sich unser Charakter. Adolf Oberländer

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. Wenn es ein Kriterium großer Künstlerschaft ist, daß ein Maler die Vorstellungen der Allgemeinheit von einem bestimmten Objekt so beeinflußt, daß jedermann dieses Objekt in des Malers Weise anschaut, so ist WALTER LEISTIKOW zweifellos ein sehr bedeutender Künstler. Denn es ist ihm gelungen, aus einer ganzen Reihe von Landschaftsmotiven so viel Typisches herauszusehen und zur Darstellung zu bringen, daß man gewisse Gegenden nicht mehr sehen kann, ohne an seine Schöpfungen zu denken. Man sieht sie einfach mit seinen Augen. Das gilt besonders für die märkische Landschaft, für einige norwegische Szenerien und neuerdings auch für die Tiroler Alpen. Daß Leistikow diese Wirkung nicht allein durch sein feines Gefühl für die individuellen Schönheiten der Natur erreicht, sondern vor allem auch durch seine Fähigkeit, dieses Individuelle auf eine einfache und eindringliche Formel, auf einen Stil zu bringen, ist bekannt. Ebenso, daß dieser Stil sich sowohl auf die Linie als auch auf die Farbe erstreckt. Ein besonderes Verdienst hat der Künstler sich um Berlin erworben, indem er den Beweis geführt, daß dessen Umgebung sehr viel mehr landschaftliche Schönheit und Eigenart bietet, als die Welt bisher ahnte. Leistikows Grunewaldbilder stellen also in mehr als einer Hinsicht etwas absolut Neues in der Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts vor. Stehen sie auch nicht alle künstlerisch gleich hoch, so muß ein gerechter Beurteiler doch zugeben, daß der Künstler — von seinen Zeitgenossen zu häufigen Wiederholungen gewisser Motive gedrängt — es dennoch verstanden hat, für sich das ganze Genre auf einer äußerst anständigen künstlerischen Höhe zu halten, indem er unermüdlich sein Thema von neuen Seiten behandelt. Die Ausstellung der neuen Schöpfungen Leistikows im *Salon Paul Cassirer* liefert das schönste Zeugnis dafür. Malte der Künstler früher die Grunewaldseen gern, wenn die warme Nachmittagssonne darauf lag und die Stämme der Föhren rot aufleuchten machte, oder wenn ein grauer Tag die über der märkischen Landschaft aus-



ADOLF HENGELER — FRÜHLING



ADOLF HENGELER KINDERBILDNIS

gebreitete melancholische Stimmung noch zu verstärken schien, so liebt er neuerdings die Zeit kurz vor dem Dunkelwerden. Der Widerschein von rötlichen Abendwolken in dem von den kühlen Farben des Abends schon angerührten Wasser macht eines seiner neuesten Grunewaldbilder zu einem auch koloristisch höchst interessanten Stück. Vortrefflich ist ferner ein durch das Laub der Büsche und Bäume am Ufer gesehener »Märkischer See« in Abendstimmung. Und hat der Künstler nicht allen Zauber des Lenzes in seinem abendlichen »Obstgarten in der Mark« festzuhalten gewußt? Das künstlerisch Feinste aber bietet Leistikow sicherlich in seinen Aquarellen. Da ist eine völlige Hingabe an die Natur, ein instinktives Begreifen ihrer Schönheit. Und welch ein glänzendes Können! Aber so ganz im Dienste der Sache, daß man überhaupt nicht daran denkt, wie diese wundervollen Dinge, diese schneebedeckten Berge und diese rauhe Luft im »Winter in Meran«, diese feuchtgrünen Almen im »Motiv aus Gastein«, diese regenkalte Luft im »Thüringer Wald«, gemacht sind. Und bei aller Objektivität des Schauens und Darstellens ist in diesen Schöpfungen doch soviel von dem eigenen Wesen des Künstlers, daß sie niemals mit den Leistungen anderer verwechselt werden könnten, daß sie vielmehr als ganz charakteristische Leistikows würdig neben seinen umfangreicheren Bildern stehen. Nächst dem ausgezeichneten und originellen Berliner Landschafter ist CURT HERRMANN in dieser Ausstellung die interessanteste Erscheinung. Der Maler, dessen Versuche, in der Art der Neo-Impressionisten zu malen, in den letzten Jahren soviel Kopfschütteln erregten, beginnt sich mehr und mehr zur Freiheit durchzuringen. Das durch das Theoretische der neuen Technik erdrückt gewesene Temperament rührt wieder seine Schwingen. Der Künstler nimmt vom Neo-Impressionismus nur noch, was ihm nützlich scheint, und geht im übrigen die Wege, die ihm Neigung und Geschmack weisen. Seine neuesten Stilleben: »Rosa Rosen«, »Kapuzinerkresse«, »Irisierende Schale und blaue Kugelvase« können an Glanz und Feuer der Farbe mit der Natur wetteifern. Die stärksten Fortschritte aber hat er wohl auf einem Gebiete gemacht, das ihm eigentlich »nicht liegt«, in der Landschaft. Er gibt sie immer noch zu sehr als Stillleben; an Schönheit, Reinheit und Natürlichkeit der Farbe, an aufmerksamer Beobachtung der Lichtwirkungen aber kommt er in seinen neuesten Arbeiten den feinsten Franzosen unendlich viel näher als alle jungen Berliner Maler zusammen. Vor einem »blühenden Garten« von Herrmann denkt man unwillkürlich an Renoir und freut sich dieser Aehnlichkeit. Aber es gelingt dem Künstler wohl auch noch, diesen französischen Ton in seiner so harmonisch gewordenen Malerei zu überwinden, besonders da man die Empfindung hat, er ist nicht absichtlich hineingebracht, sondern eine Folge des Operierens mit Gelb und Blau, den Kardinalfarben der neo-impressionistischen Technik. Manchmal sind wohl die Schatten auf Gartenwegen und dergleichen zu schwer und massiv, an Leistungen aber wie das »englische Landhaus« am Bach mit dem heiteren Himmel darüber kann man schon seine bedingungslose Freude haben. Gar nicht tief gehen die Wirkungen, die ERNST OPPLER mit seinen Bildern hervorruft. Diese haben oft etwas Distinguiertes und verraten einen an guten Vorbildern — den Holländern des 17. Jahrhunderts, an Whistler, Lavery und anderen Engländern — geschulten Geschmack; aber die eigentliche Potenz, das Schöpferische, fehlt durchaus. Diese wohlüberlegte, kluge und geschickte Kunst reißt nicht hin.



Mit Genehmigung der Photographischen Union in München

ADOLF HENGELER
IM GARTEN



ADOLF HENGELER IM FRÜHLING

Vielleicht stört der englische Einschlag, vielleicht das viele Schwarz zwischen den ohnehin schon stark zurückgestimmten Farben. Jedenfalls ist etwas Unfreies und gar zu Absichtliches in dieser Malerei, was einem nachhaltigen Eindruck hinderlich wird. Mit der Landschaft weiß Oppler, und das ist vielleicht der stärkste Beweis für seine Abhängigkeit von gewissen Vorbildern, gar nichts anzufangen. Am angenehmsten wirkt seine geschmackvolle Art in Genrebildchen, wo der aparte Ton eines Gewandes oder ein lecker gemaltes Stilleben um Sympathien werben. Seine Porträts haben leicht etwas Affektiertes oder Forciertes, wie das von der vorjährigen Künstlerbund-Ausstellung bekannte Damenbildnis. Recht erträglich dagegen erscheint in dieser Ausstellung das kleine Bildnis einer schönen Dame der Berliner Gesellschaft und das lebensgroße eines stehenden Herrn. HANS ROSENHAGEN

MÜNCHEN. Im *Kunstsalon Krause* ist gegenwärtig eine kleine Ausstellung von Werken, Zeichnungen und Oelgemälden des Berliner Künstlers HANS BALUSCHEK zu sehen. Als der Schilderer des Berliner Vorstadtlebens, der kleinen Variétés, Biergärten, Tanzsäle, Animierkneipen mit ihren Damen und galanten Herren, der Soldaten, Köchinnen, Pennbrüder und Strolche hat er eine Folge von Zeichnungen zu einem Berliner Bilderbuch vereinigt. Baluschek, ein scharfer Beobachter, illustriert gerne charakteristische Fälle. So schildert er z. B. in der »Heimkehr« biedere Sonntagnachmittagsausgänger, die am Abend von den Vororten nach der Stadt ziehen: der ehrbare Feldwebel mit seiner Ehehälfte und strammen Jungen bildet einen wirkungsvollen Kontrast zur Gruppe eines Betrunkenen, der von ein paar Damen ins Schlepptau genommen wird. Im Grunde ist Baluscheks Art dieselbe, die die Zeichner des »Simplizissimus« am vollendetsten durchgebildet haben, nur sind seine Ausdrucksmittel andere; was die einen mittels der Schwarz-Weißkunst sagen, präsentiert er in Oel und Aquarell. Baluschek hat sogar ein außerordentlich feines Ge-

ADOLF HENGELER — DER LEBENSABEND

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin






ADOLF HENGELER, ZWEI STUDIEN

fühl für malerische Werte, aber schließlich ist der Charakter seiner Bilder doch rein illustrativ. A. H.

KARLSRUHE. Die *Großherzogliche Kunsthalle* hat neuerdings drei Gemälde von HANS CANON erworben: das prächtige Porträt des ersten Karlsruher Akademiedirektors Joh. Wilh. Schirmer († 1863) und zwei allegorische Darstellungen der Dampfkraft und Telegraphie (Entwürfe zu den Fresken des Künstlers im Fürstensaal des hiesigen Hauptbahnhofes), die als sehr gute Repräsentanten des stark von Rubens beeinflußten Stiles des Wiener Meisters — der 1860—69 bekanntlich in Karlsruhe tätig war — gelten können. Ferner drei Gemälde aus dem Nachlaß des kürzlich hier verstorbenen Landschafters Professor EDMUND KANOLDT: »S. Maria della Pace in Nubiallo«, »Aus Villa d'Este« und »Aus der Serpentara bei Olevano«, ebenfalls sehr charakteristische Proben der Kanoldtschen, von Friedr. Preller und Ferd. Keller beeinflußten idealistischen Kunstweise. Dann das neueste Meisterwerk HANS THOMA's: »Blick von der Pilatusspitze mit Nebelwolken«, das wir letzthin an dieser Stelle gebührend gewürdigt haben. Derselbe Meister hat auch der Großherzoglichen Kunsthalle, die ihm schon so manche Widmung verdankt, das treffliche Bild von LEIBL: »Memento mori«, die Darstellung eines mit dem Leintuche bekleideten Totenkopfes, gewidmet. Von dem kürzlich verstorbenen Architekturmaler KARL WEYSSER in Heidelberg wurde ein Bild: »Schloß Gutenstein im Donautal« erworben und schließlich widmete der jüngste Sohn Heinrich des früheren Galeriedirektors Karl Friedr. Lessing das von ihm gemalte Porträt seines Vaters der Großh. Kunsthalle, der dieser so lange Jahre vorstand.



ADOLF HENGELER STUDIE

BONN. Die Gesellschaft für Literatur und Kunst veranstaltet gegenwärtig, aus Anlaß der Neueröffnung des städtischen Museums, in diesem eine etwa 150 Nummern umfassende Kollektivausstellung belgischer Kunst.

WIEN. Wie uns das Sekretariat der Wiener Sezession mitteilt, wird die Frühjahrsausstellung dieser Vereinigung gegen Mitte März eröffnet werden.

LEIPZIG. Del Vecchios Kunstausstellung zeigt im Januar und Februar Kollektionen von ED. KRAUSE-WICHMANN, TH. HOLMBOE, HEDE BERBER-München und F. M. BREDT-München, sowie eine Anzahl interessanter Einzelwerke.

BERLIN. Nach dem in Heft 1 des eben begonnenen 26. Jahrgangs der »Amtlichen Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen« enthaltenen Verzeichnis bestanden die Neuanschaffungen der Nationalgalerie während der Zeit vom 1. Juli bis 30. September 1904 in folgenden Werken: WILHELM LEIBL, »Dachauerin mit Kind«; ARNOLD BÖCKLIN, »Kreuzabnahme«; F. WALDMÜLLER, »Landschaft bei Ischl«; J. E. HUMMEL, »Schachpartie«; D. HITZ, »Sitzende junge Dame«; O. FRENZEL, »Stier im Wasser«; G. WENDLING, »Botschaft von hoher See«; KARL VINNEN, »Abend«; K. STARK, »Quelle« (Marmor); W. LOBACH, »Mommsen-Statuette« (Bronze); HUGO KAUFMANN, »Der hl. Georg« (Marmorbüste); E. FREESE, »Büste Prof. Brausewetter« (Marmor); IGNATIUS TASCHNER, »Parzival« (Bronze); endlich Zeichnungen u. dergl. von TH. ALT, F. MEYERHEIM, G. SCHADOW, RODE, K. L. BUCHHORN, KÄTHE KOLLWITZ, K. STEFFECK und GERHARD JANSSEN. — Eine »Campagnalandschaft« von H. LUDWIG erhielt die Nationalgalerie als Vermächtnis Prof. Passinis.

MÜNCHEN. Heinemanns Galeriegebäude wurde neuerdings durch den von Professor Emanuel Seidl ausgeführten Anbau, der sich in Form und Charakter an das Bestehende trefflich angliedert, um einige neue Ausstellungsräume bereichert. Das neue Haus enthält im ersten Stockwerk eine Reihe von kleineren Räumen, sogenannten Kabinetten, die mit den übrigen Sälen in direkter Verbindung stehen

und sich vorzüglich zur Aufnahme von Kollektiv- und Nachlaßausstellungen eignen. Sie haben den Vorzug, Gemälde in einer den gewöhnlichen Verhältnissen entsprechenden Umgebung darzubieten. Man kann gleich sehen, wie ein Bild in einer Stube oder einem Zimmer wirkt. Die Stoffbespannung der Wände zeugt von feinem Geschmacke. Da jedes Kabinett in besonderen Farben gehalten ist, ist es möglich, die mannigfachsten Bilder in einem entsprechenden stimmungsvollen Rahmen vorzuführen. Bei der Aufstellung der gegenwärtigen Kollektion ließ sich dieses Prinzip sogleich erproben. Eine Sammlung holländischer Meister enthält mehrere feine ISRAELS, GORTER, MARIS, TER MEULEN und VAN DER WEELE. MAX KUSCHEL brachte eine große Anzahl seiner farbenprächtigen Schöpfungen. Gerade die dekorative Wirkung seiner Bilder kommt in diesen Räumen sehr gut zur Geltung. Der Bildhauer PETERICH versucht sich mit zum Teil sehr ungleichen Arbeiten in den verschiedensten Ausdrucksformen der Plastik. Neu sind uns die Arbeiten der Grafen T. ALMASY ZSADINY, der Breisgauer FÜNFER, F. GINO PARIN und HEDWIG RUMPELT. Aehnliches haben wir freilich schon öfter unter anderen Namen in anderer Weise vorgetragen gesehen. HELENE FRAUENDORFER-MÜHLTHALER bringt diesmal in größerer Anzahl die Schöpfungen ihrer Muse vor das Forum der Oeffentlichkeit.

A. H.



ADOLF HENGELER SKIZZE EINES BETTLERS

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

HAMBURG. Wenige Wochen vor dem Eintritt in sein 80. Lebensjahr, das er am 6. März d. J. erreicht hätte, ist VALENTIN RUTHS in Hamburg gestorben. Nach Aufgabe des kaufmännischen Berufes besonders mit lithographischen Arbeiten beschäftigt, war Ruths bereits 1850 in der Lage, J. W. Schirmer in Düsseldorf aufsuchen zu können, zu dessen bevorzugtesten Schülern er alsbald gehörte. Außerlich nahm Ruths' Entwicklungsgang den bei den Künstlern jener Zeit üblichen Verlauf. Italien wurde aufgesucht, 1857 aber kehrte Valentin Ruths nach seiner nordischen Vaterstadt zurück, wo er seither mit geringen Unterbrechungen bis zu seinem Tode verblieben ist. Der deutsche Norden hat keinen keuscheren und nationaleren Landschafter hervorgebracht als diesen Künstler. Der deutsche nordische Wald, die niedersächsische Tiefebene waren seine Lieblings-Tummelplätze, und die Darstellungen aus diesen Gebieten allein zählen nach Hunderten. Das mag es auch erklären, daß von den Werken Ruths' kaum eines nach dem tieferen deutschen Süden gelangt ist und daß von größeren Museen außer Hamburg nur noch Berlin und Dresden gemalte Bilder von ihm besitzen. Die Ehrfurcht, mit der er von seiner Kunst erfüllt war, ließ ihn nie zu einem Stillstand gelangen. Mit weißen Haaren noch konnte man ihn in den Ausstellungen die Werke der Jungen mit derselben Andacht studieren sehen, wie sie sonst nur den Werken alter Meister entgegengebracht zu werden pflegt. Das hat auch seine Kunst vor dem Altwerden bewahrt.

H. E. W.



VALENTIN RUTHS †

GESTORBEN. In Warschau wurde der 42jährige Maler WENZEL PAWLISZAK in der Abwehr eines von ihm gegen Professor Dunikowski gerichteten tätlichen Angriffes erschossen. Dunikowski war Mitglied der Jury des Kunstvereines, die ein Bild Pawliszaks nicht angenommen hatte; Pawliszaks Empörung richtete sich in erster Linie gegen Dunikowski, den er im Café angriff und der in der Gegenwehr mit so unglücklichem Ausgang von der Waffe Gebrauch machte. — Am 23. Januar in der Landesirrenanstalt Feldhof bei Graz der Marinemaler LUDWIG RUBELLI, Edler von Sturmfest, 63 Jahre alt. — In Berlin am gleichen Tage der Bildhauer Professor RUDOLF SIEMERING, Mitglied des Senats der Berliner Akademie der bildenden Künste, geboren am 10. August 1835 in Königsberg i. Pr., der Schöpfer verschiedener hervorragender Denkmäler, u. a. des Lutherdenkmals in Eisleben (1883) und des Siegesdenkmals in Leipzig (1875—1888). — In Meran am 30. Januar der Landschaftsmaler WILHELM SETTARI.

VERMISCHTES

DRESDEN. Die »Werkstatt der Kunst« vom 23. Januar 1905 bringt die unterm 6. Dezember vorigen Jahres in Dresden festgestellten Satzungen des »Verbandes deutscher Kunstvereine«, über dessen Vorgeschichte wir in Heft 18 des XIX. Jahrgs. der »K. f. A.« berichteten und der nunmehr endgültig begründet ist. 25 deutsche Kunstvereine — nur solche können Mitglieder werden — sind sofort beigetreten. Wir fassen aus den Satzungen die wichtigsten Punkte kurz zusammen: Hauptaufgabe des Verbands ist die Herstellung einer ständigen Uebersicht über das Ausstellungsgut, das durch Veröffentlichung und Austausch von Verzeichnissen mit den Daten der Ausstellungsfrist für jeden einzelnen Ort allen Vereinen bekannt gemacht wird. Jeder Verein hat innerhalb des Verbandes für je 1000 seiner Mitglieder eine, höchstens jedoch fünf Stimmen. Als Verbandszeitschrift wurde die »Werkstatt der Kunst« bestimmt. Die dem Verband bis jetzt beigetretenen 25 Kunstvereine sind folgende: Barmen, Bielefeld, Bremen, Breslau, Darmstadt, Dessau, Dresden, Elberfeld, Freiburg i. Br., Gotha, Halberstadt, Hamburg, Hanau, Karlsruhe, Kassel, Kiel, Königsberg i. Pr., Magdeburg, Metz, München, Münster i. W., Posen, Rostock, Stuttgart und Würzburg.

MÜNCHEN — Der Bericht des Kunstvereins über das Betriebsjahr 1904, der in der Generalversammlung vom 30. Januar erstattet wurde, erwähnt zunächst mit Befriedigung die Tatsache, daß während des letzten Jahres die Ausstellungen des Vereins, hinsichtlich des künstlerischen Niveaus, sich in durchaus aufsteigender Linie bewegten, was sowohl von den Mitgliedern wie auch der Presse dankbar anerkannt worden sei. Zur Verlosung gelangten 1904 238 Anrechtscheine im Gesamtwerte von M. 65,150.—. Der Bericht konstatiert sodann, daß die vor einigen Jahren beschlossene Abschaffung der Vereinsgabe an die in München wohnenden Mitglieder kein glücklicher Griff war (vgl. unsere früheren diesbezüglichen Ausführungen in unserem Jahrgang XVI, Heft 10), da eben doch eine große Anzahl von Mitgliedern neben dem Besuch der Ausstellung und der Gewinnchance eine greifbare Gegenleistung für ihren Beitrag wünsche. So wurde denn auch die Anschaffung einer Mappe mit sechs Reproduktionen nach Lenbachschen Werken als Prämie für alle Vereinsmitglieder einstimmig genehmigt. — Ein Antrag, der von einer kurzsichtigen Minorität unter dem Vorwand der Frachtersparnis von M. 2000.—, tatsächlich wohl aber gestellt wurde, um den hiesigen Künstlern allein die Verkaufschancen des Kunstvereins zuzuwenden, lautete auf Verminderung der Sammelausstellungen auswärtiger Künstler; er wurde abgelehnt, ein Beschluß, der gewiß sehr zu begrüßen ist, erinnert man sich der interessanten Darbietungen der letzten Wochen, die Werke von SOMOFF, ANGLADA, der Holländer VAN GOGH, GANGUIN etc. zeigten.

NEUE BÜCHER

Popp, Dr. Joseph, Martin Knoller. Zur Erinnerung an den hundertsten Todestag des Meisters 1725—1804. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. Mit 38 Tafeln und einem Textbild. Innsbruck 1905. Verlag der Wagnerschen Univers.-Buchhandlung. Mk. 5.—.

Im allgemeinen dürfen Künstlergeschichten dem Kunstverständnis, der Kunsterziehung für förderlicher gelten als Kunstgeschichten. Jedenfalls führt eine gute Künstlergeschichte doch besser in künstlerisches Werden und Schaffen ein, als eine Aufzählung kunstgeschichtlicher Ereignisse verschiedenster Art und Bedeutung. Popps Knoller-Biographie zeichnet gut und fesselnd den künstlerischen Entwicklungsgang, sie würdigt den Künstler als Porträt- und Deckenmaler, als Lehrer und Meister. Es berührt mich die ruhige Darstellung Popps so sehr angenehm, weil die Arbeit auf sehr gründlichen und zeitraubenden Studien beruht, was sonst unseren Schriftstellern den Gegenstand ihrer Studien in übertriebener Glorie erscheinen läßt. Die vielen Tafeln, die dem Werke beigegeben, sind an und für sich schon für alle, die der Kunst des 18. Jahrhunderts Interesse entgegenbringen, eine sehr erwünschte



ADOLF HENGELER — ECHO

Gabe. Bei dem neu erwachten Sinn für monumentale Malerei ist dem Poppschen Buche ein größerer Freundeskreis zu wünschen und zuzusagen. W. B.

v. Schleinitz, Otto, George Frederick Watts. (Knackfuß' Künstlermonographien, 73. Bd). Mit Faksimile und 121 Abbildungen. Bielefeld 1904 (Velhagen & Klasing). M. 4.—.

Die Kunst des phantasievollen Watts hat den Markt nie zu suchen brauchen, dank den bequemen Verhältnissen, in denen der Künstler lebte, und außerhalb Englands ist deshalb sein Schaffen auch nie zu großer Popularität gelangt. Im Jahre 1893 sah München eine Kollektivausstellung von Werken des Künstlers und damals (IX. Jahrgang Heft 5) brachte auch die »Kunst für Alle« einen längeren illustrierten Aufsatz über ihn. Nun liegt eine ausführlichere Darstellung von Watts Schaffen in der Knackfußschen Monographien-Sammlung vor und bringt uns das Lebenswerk dieses Mannes nahe, mit dem England, als er am 1. Juli vorigen Jahres, 88 Jahre alt, die Augen schloß, einen seiner besten Künstler verloren hat.

Lübke, Wilhelm, Die Kunst der Barockzeit und des Rokoko. Vollständig neu bearbeitet von Professor Dr. Max Semrau, Privatdozent der Kunstgeschichte an der Universität Breslau. Mit 5 farbigen Tafeln, 2 Heliogravüren und 385 Abbildungen im Text. Stuttgart 1905, Paul Neff Verlag (Carl Büchle). M. 6.50, geb. M. 8.—.

Der Verlag führt in seinem neuen Signet den Wahlspruch: »In arte salus« und der Spruch sollte und dürfte wohl auch dieser Kunstgeschichte als Leitwort dienen: Aus Kunstgeschichten, die uns die verschiedensten Künstler und Kunstwerke schildern, kommt uns kein heilsamer Trost für die Widerwärtigkeiten des Alltags; nur durch die Kunst selbst kommt Heil und Freude zu uns. Je geschickter der Kunsthistoriker zwischen Zeit und Leben der Künstler und uns selbst zu vermitteln weiß, um so besser erfüllt er seine Aufgabe. Semrau hat sich dieser Aufgabe mit einem freudigen Eifer, der bewundernswert ist, unterzogen. Durch gute Darstellung, reichliches Hinweisen auf ausführlichere Werke über bestimmte Künstler und Schöpfungen, übersichtliche Register und durch Wahl auch seltenerer Abbildungen hat er eine Kunstgeschichte geschrieben, die ihren vorläufigen Zweck gut erfüllt. Da das vorliegende Werk mit beinahe 400 Illustrationen die malerisch reiche Zeit der Rubens, Rembrandt, Murillo, Velazquez, da es jene Epoche uns näherbringen will, in der die meisten fürstlichen Paläste in Deutschland erbaut wurden, wird es von vielen gern und ohne Enttäuschung benutzt werden. E. W. B.

Schottmüller F.: Donatello. Ein Beitrag zum Verständnis seiner künstlerischen Tat. Mit 62 Abbildungen. München 1904. (Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.) Geb. M. 7.50.

Mit der Fähigkeit des künstlerischen Sehens und einem sicheren Empfinden für das Wesen der Plastik begabt, entwirft die Verfasserin in diesem Buche, dessen Illustrationen übrigens ein besonderes Lob verdienen, ein anschauliches Charakterbild Donatellos, des „Myron der Renaissance“: Vom malerischen Reliefstil der Gotik ausgehend, modelliert er immer großflächiger im Sinne der Antike; beim Schaffen der Freifiguren ringt er sich, gleichzeitig dem Gewand selbständigen Raumwert gebend, von der gotischen Tradition los und wird zum gewaltigen „Eroberer der sichtbaren Welt“, zum Entdecker bisher ungeahnter formaler und psychologischer Probleme. Diese ganze Entwicklung Donatellos machen uns Dr. Frieda Schottmüllers kluge Analysen klar und verständlich. Wer sie aufmerksam liest, wird aber nicht nur einen Pfad zur strengen Kunst Donatellos gefunden, sondern, was mehr bedeutet, auch gelernt haben, von welchen Gesichtspunkten aus man Plastik betrachten müsse. E. Sch.

Stephan Beissel S. J., Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Sein Leben und seine Werke. 2. Aufl. Mit 5 Tafeln und 89 Textbildern. Freiburg i. B. 1905. (Herder). M. 8.50, geb. M. 11.—.

Eine Künstlerbiographie, deren reicher Inhalt fast Satz für Satz durch Erinnerung an geschichtliche Tatsachen, durch Berufung auf tiefgründige, Forschungen gefestigt wird, erschien bisher selten in einer so schlichten Sprache und in so gut gewählter illustrativer Ausstattung, wie die Neuauflage von Beissels Giovanni Angelico. Eine in allen Dingen der Kirche und der Geschichte der christlichen Kunst bestvertraute Persönlichkeit, wie Stephan Beissel, ist berufen, uns Seele und Werke des engelgleichen Mönches von Fiesole nahezubringen. Das ist unserer Zeit gegenüber keine leichte Aufgabe. Denn nicht nur dem Durchschnitt, sondern auch den Führern des geistigen Lebens unserer Zeit steht der Geist des frommen Mönches fremd gegenüber, so sehr uns auch die Lieblichkeit, die uns nun fast etwas romantisch berührende Poesie seiner Engel und Heiligen und ihrer Paradiesesgärten lockt und fesselt. Das Reich beschaulicher Frömmigkeit bleibt freilich dem Geiste unserer Zeit verschlossen. Und wenn trotzdem dies Buch so vortrefflichen Genuß und Erkenntnisnutzen bringen wird, so liegt das daran, daß Beissel besser wie ein anderer des Künstler-Mönches festes und sicheres Werden, sein Sichselbsttreubleiben uns verfolgen läßt. BREDT



ADOLF HENGELER DAS GESPENST

Redaktionsschluß: 2. Februar 1905 Ausgabe: 16. Februar 1905
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München





ADOLF MENZEL • • DIE KRÖNUNG
WILHELMS I. (1861–1865) • • • • • • •



ADOLF MENZEL — TAUBEN, AUS DEM KINDERALBUM (1883)

ADOLF MENZEL



ADOLF MENZEL — SELBSTBILDNIS (1882)

Am Beginn des neunzigsten Lebensjahres und dennoch ganz überraschend ist ADOLF MENZEL am 9. Februar gestorben. Eine Abnahme seiner Körperkräfte war zwar schon seit Jahren bemerkbar, denn er schlief zuweilen mitten am Tage, oft fast ohne es selbst zu merken, aber in seiner Lebensweise hatte sich nichts geändert. Noch an den Hoffestlichkeiten, die der Jahreswechsel mit sich bringt, hatte er wacker teilgenommen und es wurde erzählt, wie man sich an der kaiserlichen Ehrentafel über seinen heroischen Appetit gefreut, jedoch eine einfache Erkältung, die Luftröhrenkatarrh zur Folge hatte, genügte doch, den alten Körper zu zerstören.

Die „Kunst für Alle“ rüstete sich schon im stillen zur Feier seines neunzigsten Geburtstages — nun muß sie, statt Blumenkränze darzubringen, das schwarze Gewand der Trauer anlegen, und will versuchen, in einer kurzen Betrachtung darüber klar zu werden, was wir an ihm verloren haben.

Wer ein solches Leben bis in die höchsten Jahre gelebt hat, die dem Menschen vergönnt sein können, den soll man nicht mit öder Klage bestatten, sondern mit Preis und Dank. Denn seit Michelangelo und Tizian hat kein Künstler sich so vollkommen ausgelebt und ein solches Werk hinterlassen wie der kleine unermüdliche Meister in Berlin, dem nulla dies sine linea war, und der den ganzen Kosmos der wirklichen Welt mit dem Adlerauge durchschaut und mit unfehlbarem Griffel beidhändig gleich den alten Recken durchgearbeitet hat. Vergleichen läßt sich Menzel nach dem Wesen und dem Zweck seines Schaffens außer mit Dürer nur mit Lionardo. Wie dieser die Malerei zur Wissenschaft zu machen und wie er die Grenzen der Natur zu erforschen bemüht war, so hat Menzel die Realität der Umwelt ergründet und dargestellt.

Dennoch ist seine Kunst noch nicht eine „Kunst für Alle". Wenn wir absehen von den illustrativen Werken seiner Hand, vor allem von seinem Friedrichs-Buch und den „Denkmälern der brandenburgischen Geschichte", sind seine Darstellungen nicht eigentlich populär geworden und es wird noch viel Zeit vergehen, ehe sie der Nation im großen ganz verständlich sein werden. Seine Kunst hat in dieser Beziehung noch eine unendliche Zukunft. Diese vorzubereiten ist aber ein heiliges Anliegen der Geschichte.

Einsam und eigensinnig ist er seines Weges gegangen, querfeldein ohne nach rechts und nach links zu blicken. Vermöge seiner genialen Persönlichkeit wurde er gerade dadurch das Gewissen der modernen deutschen Kunst. In der Stille und ganz aus sich heraus hat er die Gesetze der zeichnenden und malerischen Kunst gefunden und betätigt, nicht theoretisch, sondern praktisch, zugleich ein Prophet und ein Held der Tat.

Wer dem verewigten Meister so nahe gestanden hat wie der Schreiber dieser Zeilen, darf bekunden, daß Menzel im Alter seinem eigenen künstlerischen Entwicklungsgange sehr kritisch gegenübergestanden hat. Es soll nicht verschwiegen sein, wie gering er selbst später gerade über diejenigen seiner Werke dachte, die ihm den meisten Ruhm eingetragen und die noch heute die bekanntesten und gepriesensten sind. Er lernte eben immer und wuchs in jedem neuen Werke über sich hinaus. Ja, auch ungern sprach er von den Bedrängnissen und Entbehrungen seiner Jugend. Alle larmoyanten Betrachtungen in dieser Richtung waren ihm zuwider. Er brauchte keine Folie. Ganz war er, was er war, immer nur in der Gegenwart. Nur stets sein letztes Wort sollte gelten.

Für uns aber, die wir ihn verloren haben, ist es doch unerläßlich, inne zu werden, wie er das geworden ist, was er war, und auch bei ihm ist der Knabe der Vater des Mannes, der Mann der Vater des Greises gewesen. War Menzel jemals jung? so ist man zu fragen versucht, wenn man seine frühesten Arbeiten betrachtet. Wir irren heute oft, wenn wir die Macht der Naturgabe bei den Künstlern abschätzen. Wie viele haben mit der Ausbildung des Talentes zu kämpfen gehabt. Das ist Menzel erspart gewesen, so unendlich bis zum Fanatismus fleißig er auch war. Seine ersten selbständigen künstlerischen Aeußerungen zeigen einen Grad von Fertigkeit, eine Sicherheit der Hand, die nahezu etwas Unheimliches hat. Er irrte sich nicht. Als ich einmal meine Bewunderung über die saubere Korrektheit seiner Jugend-Zeichnungen aussprach, an denen keine Korrektur zu bemerken war, sagte er: „Gummi kenne ich nur in der Verwendung zu Galoschen". Man betrachte „Künstlers Erdenwallen" oder den Cyklus aus der brandenburgischen Geschichte in den Original-Entwürfen daraufhin und man wird finden, daß er schon als ganz junger Mann sich nie verzeichnete. Die letztgenannten Blätter sind übrigens noch dadurch merkwürdig, daß er jedes in anderer Manier behandelt hat und sie dann erst auf dem Stein in gleichmäßige Haltung brachte. Geradezu phänomenal ist in dieser Beziehung das Friedrichs-Buch, wenn man es technisch mit den tausend Studien vergleicht, die ebenfalls in der National-Galerie aufbewahrt werden. Zusammen mit den eminent geistreichen Illustrationen zu den Schriften Friedrichs des Grossen und dem antiquarisch nüchternen Armee-Werk bilden sie einen Thesaurus der Rokokozeit in Preußen, welchem in zeichne-

ADOLF MENZEL „WIRKLICHKEIT" AUS „KÜNSTLERS ERDENWALLEN" (1833)

rischer Gestalt wissenschaftlicher Wert zukommt.

Menzel erscheint in dieser Epoche seiner Tätigkeit vorwiegend als Forscher, dem nichts zu gering ist, was zum Gesamtbilde der Zeit beitragen kann, die er schildern wollte. Es ist von seinen Fachgenossen wohl manchmal gelächelt worden über die Sattelschnallen und Gamaschenknöpfe, die er zeichnete, aber schon weniger darüber, daß er Voltaires Büste von vorn und von hinten, von oben und von unten aufnahm, und endlich mußte man angesichts der Friedrichs-Gemälde aus der ersten Hälfte der fünfziger Jahre anerkennen, daß all jene Mühsal und der anscheinende Kleinkram großen Zwecken gedient hatte.



ADOLF MENZEL MARQUISE DE POMPADOUR (1841)

Menzel ist von der graphischen Kunst ausgegangen — derselben, die heute wieder, nicht ohne sein Vorbild, so fruchtbar auftritt — er hat als Knabe mit dem Vater vereint oft an Einem Steine gearbeitet und zwar fürs tägliche Brot, er hat dann die Steinzeichnung in einer Weise ausgebildet, die zuerst die Zeitgenossen auf ihn aufmerksam machten — man denke nur an die zahlreichen Diplome, Gelegenheitsstücke und Gedenkblätter, Tischkarten und Menus, die wir von ihm haben — er hat endlich Pinsel und Schabeisen gehandhabt und die Radiernadel probiert. So ist es kein Wunder, daß ihm die Oelmalerei Schwierigkeiten machte, um so mehr, da er hierzu ungewohnterweise die rechte Hand gebrauchte, aber wenn auch seine ersten Versuche noch etwas schwerflüssig und ungelenk waren, hat er doch bald das Geheimnis der Sache wegbekommen und von nun an ist jedes Bild die Lösung eines neuen koloristischen Problems.

In dem Jahrzehnt von 1850 — 60 malt er die Folge von Bildern zu Friedrichs Ehre: Das „Flöten-Konzert“ gibt die Wirkung des Kerzenlichtes und seiner Spiegelungen, die „Tafelrunde“ den Effekt der Töne bei abnehmender Helligkeit, wenn die warmen Farben dunkler, die kalten heller werden, „Friedrich auf Reisen“ die nüchterne Tagesbeleuchtung, „Lissa“ (unvollendet), den Kampf der plötzlichen Helle mit den tiefen Schatten des Innernraumes, die „Begegnung Friedrichs und Josephs II. in Neiße“ das Zwielicht des Treppenraumes, endlich „Hochkirch“ die Nacht mit den Schrecken des Brandes und des aufblitzenden Gewehrfeuers. „Das war ein schweres Bild,“ sagte Menzel, „jede Nacht, wenn ich Feuerlärm hörte, bin ich hinausgelaufen, um das Schadenfeuer zu studieren. Es ist ein Fehler in dem Bilde: in den Augäpfeln der Grenadiere, die aus dem Hohlweg heraufklettern, ist der Reflex nicht rot genug.“ Aber „trotzdem“ ist dieses Werk, das jetzt den Ehrenplatz im Zimmer des Kaisers im Neuen Palais zu Potsdam innehat, eine seiner größten Künstlertaten, in der Charakteristik der lebensgroßen Figuren und vor allem des Königs, in der Tonbehandlung, in der Lichtführung und in der Technik einzig dastehend. Keine der grandes machines der neuern Franzosen oder Belgier kann sich ihm an die Seite stellen. Das hätte nur ein anderes Bild des Meisters gekonnt, das leider Torso geblieben ist und wie ein großer dunkler Teppich eine Wand seines jetzt vereinsamten Ateliers bedeckt: Leuthen. Die künstlerische Aufgabe war überaus lockend und neu: Morgendämmerung bei leichtem Schneewetter — im Gegensatz zu dem Unglück von Hochkirch der Anbruch des Siegeserfolgs. Ein Verdruß hatte ihm, wie es heißt, die fast fertige Arbeit verleidet, und allen Bitten des Kronprinzen (Kaiser Friedrich) zum Trotz ist er nie wieder daran gegangen. „Man schwimmt nicht zweimal in demselben Strom; ich kann da nicht wieder anfangen, wo ich vor 30 Jahren aufgehört habe.“ Und er hatte zweifellos recht.

Er ist nie stehen geblieben. In erster Linie ist hier das „Krönungsbild“ zu nennen, das

er 1861 unter den größten Schwierigkeiten in Königsberg skizzierte, um es dann in mehrjähriger Arbeit zu bewältigen. Es beherbergt eine Unzahl von Bildnissen und jedes Original wollte vorteilhaft placiert sein. Aber bewunderungswürdiger als diese Leistung ist die koloristische Macht, mit der es behandelt ist, und die packende Belichtung. Dem großen Maler gehorcht eben jeder Gegenstand. Und es zeigte sich in den Gemälden, die dann folgten, daß er wieder einen Schritt vorwärts getan hatte. Erst in jüngster Zeit ist es infolge einer Razzia in seinem Atelier, bei welcher eine Anzahl Bilder älteren Datums wieder ans Licht traten — u. a. die Eisenbahn bei Schöneberg (im Besitz der Nationalgalerie) und eine Landschaft am Kreuzberg (nunmehr Eigentum der Stadt Berlin) — daß Menzel schon früher, als angenommen wurde, einmal in Paris gewesen ist. Das bewies ein kleines Gemälde aus dem Gymnase-Theater, jetzt in Privatbesitz. Und nun ward offenbar, daß der Künstler die Errungenschaften des Impressionismus aus freiem Instinkt vorweggenommen hatte. Jetzt erst wurde der innere Zusammenhang klar, der zwischen seiner mittleren und seiner späteren Periode in der Oelmalerei bestand. Uns Mitlebenden erschienen Bilder wie die „Abreise König Wilhelms zur Armee“ (gemalt 1872) und vor allem das „Eisen-Walzwerk“ von 1875 als fast befremdliche Phänomene. Denn sie zeigten Menzel plötzlich als Meister der modernen koloristischen Auffassung und im Besitz ihrer technischen Voraussetzungen.

Das „Walzwerk“ hat zugleich die Bedeutung eines künstlerischen Bekenntnisses. Menzels Tätigkeit wendet sich fortan nur an das Gegenwärtige und das Lebendige. Er wird jetzt der unbedingte Realist, und es gibt fast keine Wahl der Sujets mehr für ihn, sondern er malt das Leben schlechthin, am liebsten da, wo es recht bunt bewegt zugeht.



ADOLF MENZEL — DIE BITTSCHRIFT (1849)

Photographieverlag von Gustav Schauer in Berlin





ADOLF MENZEL • WILHELMS I.
ABREISE 1870 ZUR ARMEE (1872)



ADOLF MENZEL ZIETHEN (1850)

Diese Neigung verraten schon Werke wie „Der Tuileriengarten" von 1867, „Der Gottesdienst im Freien" vom Jahre 1868 und die „Straße in Paris" von 1869; am stärksten tritt sie aber dann in den Bildern „Ballsouper" und „Prozession in Gastein" oder in dem „Markt von Verona" hervor. Ganz einzigartig ist die Entstehung dieser an Fülle und Mannigfaltigkeit der Motive, an Zauber der Beleuchtung und Treffsicherheit der Charakteristik staunenswerten Darstellungen. Menzel komponiert nicht eigentlich, wenigstens nicht in der Form von Skizzen, sondern die Objekte des Bildes finden sich allmählich scheinbar von selbst über der Arbeit zusammen. Als er am „Ballsouper", diesem genialen Spiegelbild der Berliner Hoffestlichkeiten, malte, ging er beinahe mosaikartig zu Werk. Er hatte die Vorstellung des Ganzen und aller Details so vollständig im Kopfe, daß er das Bild stückweise fertig machen konnte. Ich wunderte mich über eine Stelle im rechten Vordergrund, die noch völlig leer gelassen war, so daß man nur den hellen Grund sah, während alles übrige schon abgeschlossen schien. „Das irritiert mich nicht; dorthin kommt das Weißzeug — Schlagsahne — die Damen!" Das Werk, wohl das koloristisch kühnste Bravourstück seines Pinsels, ist keine genaue Wiedergabe des Lokals, auch enthält es kein Porträt und ist dennoch die absolute Wahrheit; zwar ohne Parodie, aber mit einem leisen sarkastischen Zug, der es unsäglich pikant macht.

Auf der Höhe der Meisterschaft angelangt, hat sich Menzel behaglich in die Breite ergangen. Reiseeindrücke, Beobachtungen aus dem Alltagsleben der Heimat und der Fremde werden ihm zu Bildern, Karlsbad, Kissingen, Gastein und Tirol gaben ihm meist die Motive, aber er wendet sich dabei allmählich von der Oeltechnik ab und der Deckfarbenmalerei zu, die ihm bequemer war und die subtilere Durchführung erlaubte. Schon die zahlreichen Adressen und Gedenkblätter aus früherer Zeit, die einen unerschöpflichen Schatz von



ADOLF MENZEL
REIFSPIEL (1850)



ADOLF MENZEL — FRIEDRICH DER GROSSE UND DIE SEINEN BEI HOCHKIRCH (1856)

Geist und Witz bergen, und das sogenannte „Kinderbuch“, eine Sammlung kleiner Blätter, deren Entstehung mehr als dreißig Jahre zurückliegt, offenbarten die eminente Geschicklichkeit, womit er diese Manier beherrscht. Jahr um Jahr bis in die letzten Zeiten streute er solche Blätter aus. Vereint mit den Zeichnungen, die einen immer malerischeren Charakter annehmen, bilden sie ein Tagebuch bis in das Ende des Jahrhunderts. Tätig war er auch danach immer noch, aber er wußte mit der abnehmenden Kraft zu rechnen und von der eigenen Natur nicht mehr zu verlangen, als sie freiwillig darbot. Daher ist es gekommen, daß er sich auch mit neunzig Jahren künstlerisch nicht überlebt hat.

Menzels Bestattung heute war kein Leichenzug, sondern eine weihevolle Feier wie die Exequien eines Helden. Sein König und Kaiser, der schon auf den Lebenden die höchsten Ehren gehäuft, ließ ihn als den Verherrlicher der Hohenzollern und ihres Heeres mit fürstlicher Pracht beisetzen. Niemals ist einem Genius am Ende seiner Erdenlaufbahn so gehuldigt worden. Aufgebahrt in der feierlichen Rotunde von Schinkels Museum umstanden ihn das Kaiserpaar, die Großen der Hauptstadt und das gesamte illustre Berlin; Beethoven und Haydn, die er, ein leidenschaftlicher Freund der Musik, vor allen geliebt, sandten unter Joachims Leitung ihm die letzten Grüße. Riesengestalten der Potsdamer Garde-Grenadiere, die er so gern gemalt hat, trugen den kleinen Sarg, und die Rosse des Wagens waren mit dem Symbol des Schwarzen Adlers geschmückt. Es war ein Bild so farbenprächtig und überwältigend, daß nur er selber es hätte malen können!

So zog er, „die kleine Exzellenz“ bei sonnigem Wintertag durch die Straßen, in denen er fast achtzig Jahre lang, von aller Welt gekannt und verehrt, gewandelt war, zur letzten Ruhestätte hinaus, die von seinen Kunstgenossen feierlich geschmückt, sein Sterbliches empfing. Manch tiefempfundenes Wort der Bewunderung und des Dankes ward ihm ins Grab hinabgerufen, und in der Tat: wirft man den Blick über sein erstaunliches Tagewerk, dann darf man sagen: Menzel hat durch sein Wirken den Malern die Paulinische Verheißung wahr gemacht: Alles ist euer!

Berlin, 13. Februar 1905. MAX JORDAN



ADOLF MENZEL
FRIEDRICH DER GROSSE IN LISSA (1858)





• • ADOLF MENZEL • •
DAS BALLSOUPER (1879)



ADOLF MENZEL KRONPRINZ FRIEDRICH ZU RHEINSBERG (1860)
Photographieverlag von Gustav Schauer in Berlin

ERINNERUNGEN AN ADOLF MENZEL

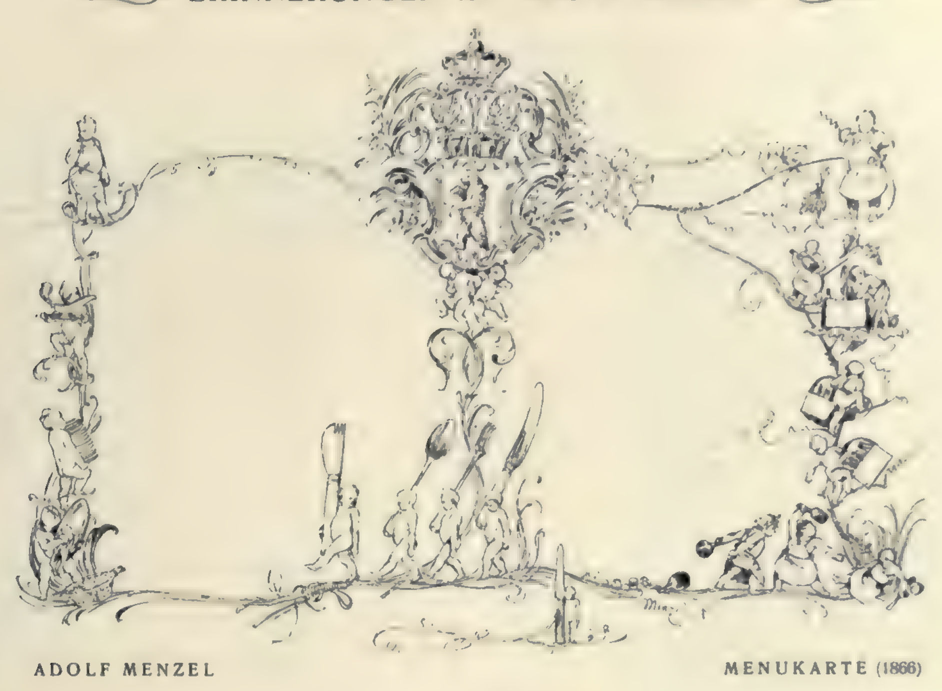
Von Franz Wolter

Der Dichter, der Maler, jeder große Künstler befolgt im Gefühle des Besitzes der eigenen Kraft das uralte Gesetz, die intensivsten Wirkungen mit den sparsamsten, den eben noch ausreichenden Mitteln zu erlangen. Wohl selten standen diese Mittel einem Menschen so zur Verfügung wie der kleinen Exzellenz. In den knappen, kurzen aber prägnanten Worten, die in dem beigegebenen Briefe enthalten sind, den er im Anfange der neunziger Jahre an eine kunstbeflissene Dame schrieb, ist gewissermaßen Menzels ganzes künstlerisches Credo enthalten. Mit den paar Sätzen, mit den wenigen Worten sagt er alles, wie er seine Kunst auffaßt, wie auch derjenige, welcher sich der Künstlerlaufbahn widmen will, das Ziel erreichen soll. An diesem Glaubensbekenntnis hing er sein ganzes Leben fest und schon in den Illustrationen zu dem Kuglerschen Geschichtswerk sind die Vorläufer seiner späteren Kunst und Lebensanschauung vorhanden. Alles war bei Menzel „Gewissenhaftigkeit“ und diese suchte er notwendigerweise in der Form zuerst. *„Zeichnen, alles zeichnen, ob für einen Zweck, ob nicht, dem bloßen Exerzieren wegen“*, das blieb seine Parole. Eben durch diese Gewissenhaftigkeit, durch diese Geduld und emsige Beharrlichkeit in seinem Schaffen und indem er stets die Natur als getreues Vorbild vor Augen hatte, brachte er es zu einer vollendeten sicheren Zeichnung, in welcher er alles wiederzugeben wußte, was bis in die kleinsten Details von seinen durchdringenden, klaren, sicheren Blicken erfaßt wurde. Hierin war er ein echter Deutscher, und wie es im Wesen der deutschen Kunst von ihren Anfängen an begründet ist und wie ein Dürer, ein Holbein ihre Liebe zum Kleinen und Kleinsten offenbarten und zu den anscheinend nebensächlichen Dingen die intimsten Studien zeichneten, aber doch in der Gesamtwirkung groß blieben, so sehen wir

dieselben Eigenschaften in Menzel wiederkehren. Man mußte ihn bewundern in der Sachlichkeit, der scharfen Beobachtung, mit der er das täglich um ihn pulsierende, nervöse Leben in all den wechselvollen Phasen wiedergab. Es war interessant ihm zuzusehen, wenn er auf dem Marktplatz in irgend einer großen Stadt oder in den volkbelebten Gassen stand und mit seinen alles erfassenden Augen jede Einzelheit in sich aufnahm und in kurzen Strichen skizzierte. Er sah in der zeichnerischen und malerischen Gestaltung solch alltäglicher Scenen das Höchste. Als er einmal in Salzburg im bekannten Peterskeller es sich bei Speise und Trank wohl sein ließ, war es für ihn ein noch höherer Genuß, den Strom der internationalen Gesellschaft, das Kommen und Gehen der Menschen, das Hin- und Herlaufen des dienenden Personales zu bewundern und er äußerte sich folgendermaßen: „Da suchen die Maler nach Motiven in der ganzen weiten Welt herum und hier ist alles in Fülle. Warum malt man denn solches Leben, das so nahe liegt, nicht öfter. Am Besten gehen die meisten Künstler vorüber.“ — Und wie im Peterskeller zu Salzburg, so fand er seine Themata überall dort, wo Menschen zusammenströmen, ob im reichgeschmückten Salon oder Konzertsaal, erleuchtet von tausend Lichtern, im Theater, im Bal paré, in der Kirche, im Freien, auf der Promenade, bei Prozessionen, auf der Eisenbahn oder endlich dort, wo die arbeitende Menschheit im Dienste der Industrie ihr Brot verdient. Das war seine Welt, die er der Kunst des 19. Jahrhunderts erobert hatte, und in dieser Welt kannte er alles, bis auf jeden Knopf an dem Rocke des Arbeiters. Irgend welche Dinge, die sonst viele Maler gar nicht sehen und die für die meisten belanglos erscheinen, gab er nicht preis. Etwas unterdrücken, das konnte er nicht, weil es für ihn *„keine Nebensachen“* gab. Das künstlerische Nichts in der Kunst, das Ahnen und Empfindenlassen, dafür hatte er kein Verständnis. Das Zauberische und Märchenhafte in den Werken bildender Kunst und Dichtung, welches durch Verschleiern, durch das Rätselhafte vielen Menschen begehrenswert erscheint und nicht zum wenigsten Miteigentum der deutschen Kunst ist, war für Menzel fremd. Werken dieser Art stand er, ohne ein Wort zu verlieren, achselzuckend oder spöttisch lächelnd gegenüber indem er einfach sagte: „So etwas versteh' ich nicht.“ Und doch war Menzels Kunst deutscher Art, aber nüchtern deutsch, vielleicht sogar speziell berlinerisch. Menzel, als geborener Schlesier, ist allmählich, ganz unbewußt, der Repräsentant des Berlinertums geworden, des Berlinertums, welches sehr verständig, kühl, gewissenhaft, witzreich, ungemein arbeitsam und etwas boshaft zugleich ist. Mit einer feinen Bosheit, oder gelinde gesagt „Ironie“, malte er sogar seine Historien-



ADOLF MENZEL — TISCHKARTE (1866)



ADOLF MENZEL MENUKARTE (1866)

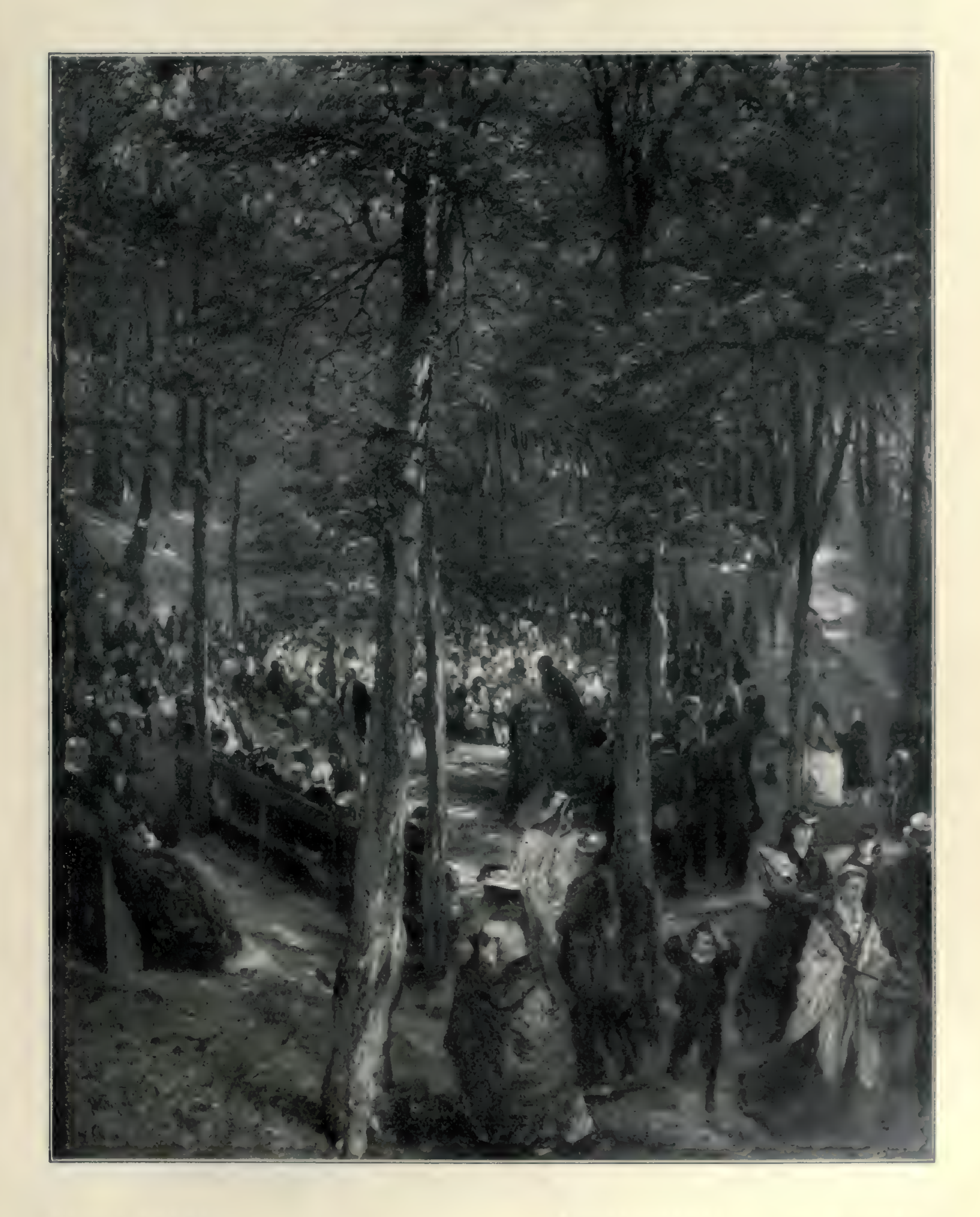
bilder, trotz aller peinlichen historischen Treue, so daß sie wie gemalte Kritiken erscheinen. Wenn in diesen Zeichnungen und Gemälden nicht die künstlerische Form überwiegen würde, könnten sie mitunter Spottgedichten und Satiren vergleichbar erscheinen. Aber nicht nur, wenn er malte oder zeichnete, ergriff ihn der ironisierende Humor, der beissende Witz, sondern er trat noch stärker hervor, wenn er an fremden zeitgenössischen Kunstwerken Kritik ausübte. Und da konnte er besonders scharf werden. Bekannt ist ja, wie er über unsere heutige, die moderne Kunst dachte, und daß er von „diesem Zeug" wenig hielt. Selbst bei tüchtigen Werken seiner Antipoden konnte er die spöttischen Bemerkungen nicht unterdrücken. Gar oft kam Menzel im Sommer nach München und besuchte dann regelmäßig mehrere Tage lang die hiesigen Ausstellungen, die Werke eingehend besichtigend. Auf einem dieser Rundgänge im Glaspalaste traf ich ihn einmal, als er gerade vor einem großen Gemälde eines bedeutenden Münchener Künstlers stand — es war eine Christus-Darstellung, welche er kopfschüttelnd betrachtete. Nachdem wir uns begrüßt hatten, sagte Menzel urplötzlich: „Sagen Sie einmal, gründet es sich etwa auf eine historische Quelle, daß Christus Augen von ungleicher Größe gehabt? Sein linkes Auge das größere gewesen sei?" Dabei deutete er auf das Bild. Das war Menzel in seiner unverfälschten Natur. Wahrhaftig, der Meister hatte richtig gesehen, genau und scharf. Von den sonstigen vortrefflichen Qualitäten des Gemäldes nichts. Aber auch der betreffende Künstler dieses Werkes hatte die Natur, die er als Grundlage seines Schaffens zu seinem „Christus" genommen, gut gesehen, natürlich in seiner eigenen Art, so wie sie Dürer, Rembrandt und Rubens in der ihrigen geschaut hatten. Was tut's, wenn tatsächlich minimale Zeichnungsfehler, wenn Abweichungen von der objektiv richtigen Natur vorhanden sind. Den Naturmaßstab an ein Kunstwerk anzulegen, ist überhaupt das ungerechteste, ja man kann nicht einmal die großen Künstler aneinander messen ohne Ungerechtigkeit. Menzel aber ging, wie hier, immer von seiner Kunst aus, und nur die, welche der seinigen näher kam, verstand er. Und so wollte er auch die Kritik haben: „Es fehlt uns in Deutschland nicht an Künstlern, wohl aber an Kritik", war einmal sein Ausspruch. Menzel wäre der subjektivste Kritiker gewesen, so wie es jeder große Künstler ist und war, sowohl Böcklin als Lenbach und viele andere. Alle diese Mehrer der Kunst waren und sind einseitig und müssen es sein, als Individualitäten, die im zeitgenössischen Streben *ihr* Ziel als das richtigste betrachten. Sie geben sich daher auch nie die Mühe, die Absichten eines anderen Künstlers zu verfolgen oder zu erkennen, wenn sie sie aber erkannt haben, und das kommt oft instinktiv, so sehen sie nur Feinde. An-

ders geartet müssen diejenigen sein, welche die Welt der Künstler zu erforschen haben, sie müssen, wenn sie auch selbstschaffende Kollegen sind, ihre Eigenart unterdrücken, sie verstummen machen, um den Werken aller Künstler in ihren Absichten gerecht zu werden. Und da Menzel, als einer der Großen, dies nicht konnte, war er nicht allein der idealen, phantasievollen Kunst, sondern jeder, die seinem Wesen nicht entsprach, abhold. Nur im Erfassen der Realität, in dem Bewältigen des noch so schwierigen Themas, in der Wiedergabe aller charakteristischen Details, ohne das Ganze aus den Augen zu verlieren, war Menzel von überwältigender Größe. Nie wurde das Alltagsleben in der rauch- und dunsterfüllten Eisenhütte, im Getose und Lärm der sausenden Räder, der schnurrenden Treibriemen, mit den hin und her hastenden schweißtriefenden Arbeitern besser und wahrer, aber auch nie nüchterner dargestellt. *Das Leben in Wirklichkeit ist aber so.* Waren diese Auffassungen für Menzel charakteristisch, so gilt es auch unmöglich, von ihm Gemüt und Herzlichkeit, überströmende Gefühle zu verlangen. Wir müssen und sollen ihn so hinnehmen wie er war in seiner furchtbaren Sachlichkeit, die oft bis an die Grenze der Trockenheit gelangte, nicht allein in seinem Schaffen, sondern auch in all seinen Aeußerungen. Nirgends ein Ueberquellen von Gefühlen, nirgends ein Hervorsprudeln von Phantasie, nirgends ein reizender Zug oder ein liebenswürdiger Zeichnungsfehler — aber dafür Kraft, vereint mit einem umfassenden Wissen, eine eminente Meisterschaft der verschiedensten technischen Mittel, eine rücksichtslose, unerbittliche, überzeugungstreue Wahrhaftigkeit, kurz ein fabelhaftes, riesiges Können. Was ist Kunst? Es gibt eine, welche dem Menschen angeboren ist, auch eine, die erlernt, erarbeit werden kann. Menzel sagte: „Genie ist Fleiß“, und er meinte damit sich selbst. Daß durch Fleiß auch große Künstler werden können, ist gewiß, ob sie größer sind als diejenigen, welche auch ausruhend das Leben im Traumzustande schildern können, mag dahingestellt bleiben. Sicher aber ist, daß die deutsche Kunst, die vor fünf Jahren an Arnold Böcklins Bahre stand, nun auch ihren anderen Großen, Böcklins vollkommenen Gegensatz, verloren hat.



ADOLF MENZEL — SONNTAG IM TUILERIENGARTEN (1867)

Photographieverlag von Gustav Schauer in Berlin



ADOLF MENZEL

GOTTESDIENST IN DER BUCHENHALLE BEI BAD KÖSEN (1868)



ADOLF MENZEL COMFORT CHINOIS (1868)

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

WIESBADEN. Dank der überaus rührigen *Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst* erfreute sich Preußens jüngste, aber der Steuerfähigkeit nach zu den ersten zählende Großstadt am Schlusse des Vorjahres einer vom In- und Ausland gleich gut beschickten Ausstellung, wie sie in dieser Durchschnittsqualität selbst in größeren Kunstzentren nicht leicht zu sehen ist; vereinigte sie doch gegen 120 Werke von circa 75 nur persönlich eingeladenen Künstlern (darunter 30 Ausländer), die größtenteils zu den bekanntesten europäischen Bildnismalern zählen. Allerdings war es wohl nur dem mit der Bremer Kunsthalle eingegangenen Ausstellungsbündnis zu danken, daß die bisher gegen uns höchst reservierten Berliner in so starker Zahl nach dem Süden kamen; folgte doch die Berliner Sezession direkter Einladung Dr. Paulis und auch die höchst wertvolle englische Kollektion war vorwiegend seinem persönlichen Einfluß zu verdanken. Konnte man nun auch die Engländer und die besonders reich und gut vertretenen Franzosen zum erheblichen Teil schon früher in Düsseldorf, Berlin und Dresden sehen, so wirkten sie doch hier, ausgewählt aus einer mehrfachen Zahl, befreit von der störenden Umgebung sonnenfleckiger Landschaften und durch einige treffliche Pariser Malerbildnisse bereichert, in den vornehm behaglichen Räumen als ein völlig neues Ganzes; gruppiert um ZULOAGA's wunderbare »Consuelo« versetzte die englisch-französische Abteilung den Eintretenden sofort in eine fast weihevolle Stimmung; erst in Wiesbaden kam AMAN JEAN's seelisch und koloristisch gleich delikater »Jean Dampt« in seiner träumerischen Weichheit so recht zur Geltung, entfaltete LUCIEN SIMON's »Handschuhe anziehende Dame« bei allem scheinbaren Naturalismus den bestrickenden Zauber ihrer auf den Gegensatz von Blaugrau, Schwarz und Mattgold basierten Farbenharmonie, die den schwerblütigen Maler der Bretonen, wie ihn auch hier das köstlich intime Doppelbildnis eines alten Jubelpaares repräsentierte, kaum wieder erkennen ließ. Modern gesehene Bilder von gleich sicherer Vollendung wie Simons Dame oder J. E. BLANCHE's» Häkelnde Großmutter« waren in den deutschen Räumen kaum zu finden. Ueberhaupt wirkten diese in ihrem noch vielfach unsicheren Ringen nach neuer Ausdrucksweise gegenüber der hohen, wenn auch etwas einförmigen Geschmackskultur des englischen Porträts und der malerischen Bravour der Franzosen zunächst etwas disharmonisch, trotz mancher koloristisch sehr interessanten Leistungen (ERLER, R. WEISE). Obenan stelle ich trotz aller Wunderlichkeiten, über die Herr Meier-Gräfe sich die Haare raufen würde, ein Mädchenbildnis THOMA's; wahrlich, Thoma hatte Recht, zu schreiben, als er dies Bild sandte: »ich bin ja eigentlich kein Porträtmaler«; in der Tat vergißt man über der allgemeinen menschlichen und künstlerischen Bedeutung dieses Werks, das uns allein in der gesamten Ausstellung in eine andere, höhere, reinere Welt versetzt, und trotz der offenbar peinlich genauen



ADOLF MENZEL CHINESINNEN MIT FASANEN (1868)
Photographieverlag von Gustav Schauer in Berlin



ADOLF MENZEL BOULEVARDSZENE (1870)
Photographieverlag von Gustav Schauer in Berlin

Aehnlichkeit der Züge, daß man vor einem Bildnis steht! Es war nötig, das Werk auf eine Staffelei zu stellen, weil es seine ganze Umgebung totschlug. Thoma und TRÜBNER, der in zwei älteren Selbstporträts zeigte, daß er schon mit 22 Jahren Werke schuf, die heute noch zu den reifsten deutschen Ursprungs gehören, KALCKREUTH mit seinem herzbezaubernden, durch eine höchst persönliche, gedämpfte und doch kräftige Farbenharmonie ausgezeichneten Bildnis seiner Gattin (Dresdener Ausstellung 1900), LIEBERMANN, besonders mit seinem seelisch ebenso feingefühlten wie technisch vollendeten ›Virchow‹, MENZEL mit zwei Studien — darunter die des Dr. Puhlmann von unbeschreiblich souveränem Ausdruck behaglicher, überlegener Ruhe des Alters und ironischer Lebensweisheit — STAUFFER-BERN mit seinem fast spöttisch lächelnden, in der Technik den Radierer kennzeichnenden ›Gustav Freytag‹ aus der Nationalgalerie, dann etwa noch HANS OLDE mit dem sprühend lebendigen, aber in der Malerei etwas schweren ›Claus Groth‹, STEINHAUSEN's Pastell seiner Gattin, deren vornehmer Seelenfriede dem Beschauer unendlich wohltuend sich mitteilt, das waren wohl die ausschlaggebenden Höhepunkte der deutschen Abteilung. Zu dem Reifsten und zum Besten gehörte dann noch HABERMANN's ›Frau Geheimrat B.‹; als führend unter den Jüngeren erschienen F. ERLER, besonders in einem auf Silbergrau gestimmten Porträt des Fürsten Hatzfeld, dann in der bekannten ›Sängerin am Klavier‹, F. BURGER, sicherer vielleicht in der freilich weniger persönlichen Zeichnung und gleichmäßiger in der Durchführung wie jener, aber leider ohne dessen stilbildende Kraft und koloristische Stimmung, C. BANTZER, dessen ›Hessisches Bauernmädchen‹ trotz aller psychologischen Feinheit die Trockenheit der Farbe und hie und da auch der Zeichnung nicht ganz ersetzte. Ein ›Torrero‹ LINDE-WALTHER's und sein Bild-

nis des Malers Rhein gehörten zum Gesundesten und Anziehendsten der ganzen Ausstellung, in ROB. WEISSE's »Dame mit Hund« trat uns das Porträt zugunsten der Farbenwirkung etwas zu sehr zurück; es folgen R. THIENHANS »Feierabend«, ein Meisterstück der Charakteristik, aber unpersönlich in der Farbe, W. THOR's bedeutendes Männerbildnis, ZUMBUSCH's bekanntes köstliches Kind mit Ball, ZWINTSCHER's ernste Kunst, die aber in dem Frauenbildnis nach übertriebener Stilisierung und gewollter Sphinxhaftigkeit schmeckt, LASZLO's ungewöhnlich bedeutendes Charakterstück »Rampolla« u. v. a. Unter den Skandinaviern hatte N. DORPH ein Bildnis seiner Mutter von feierlichem Ernst und vornehm kühler Farbenstimmung, während KRÖYER's bekanntes, etwas derb realistisches »Schandorph« durch die überwältigende Plastik imponierte. Der Amsterdamer MOLKENBOER, ein vielseitiger, auch als Architekt begabter Künstler, fesselte den Beschauer immer aufs neue trotz größter realistischer Treue durch den tiefen Ernst seiner Arbeit und eine die Schärfe der Zeichnung harmonisierende warme Tönung; seine soeben im Selbstverlag erschienene, nur seiner eignen Produktion gewidmete Zeitschrift kann diesen günstigen Eindruck nur verstärken. — Nach der Absicht des Komitees sollte die Ausstellung, die von Wiesbaden in toto nach Bremen geht, in diesen beiden reichen Provinzstädten der Pflege der Bildnismalerei im ernsten künstlerischen Sinne eine energische Anregung geben und wie es im Vorwort des Kataloges heißt, die Namen der (sämtlich persönlich eingeladenen) Künstler mehr »unter die Leute bringen«, als dies die großen Sommerausstellungen, die alles bringen, vermögen. Man darf annehmen, daß dieser Wunsch nicht ganz ohne Erfüllung bleibt; bereits konnten in Wiesbaden von der Gesellschaft für bildende Kunst zwei Aufträge an Aussteller vermittelt werden und die gegebene Anregung wird sicher nachwirken. Für die städtische Galerie wurde J. E. BLANCHE's Bildnis »die Großmutter« aus den Mitteln der Gesellschaft mit teilweiser Unterstützung eines hiesigen Kunstfreundes erworben, nachdem bereits im Frühjahr aus der großen Stuttgarter Ausstellung der Verein GRAF KALCKREUTH's köstlich frisch-naives und technisch reifes Kinderbildnis »Johannes«, sowie ein dritter Schaukasten mit circa 25 Medaillen und Plaketten österreichischer und deutscher Künstler durch die Gesellschaft den städtischen Sammlungen zugeführt werden konnten; auch hierbei spielte private Opferwilligkeit, die man wohl als den Ausdruck wachsenden Vertrauens in die Leitung der Gesellschaft betrachten darf, eine wichtige Rolle. v. G.

BERLIN. Die Reichshauptstadt hat noch niemals eine so ausgesucht schöne Sammlung französischer Bronzeplastiken von hervorragenden Meistern in ihren Mauern gesehen, wie sie gegenwärtig der ausgezeichnete Pariser Bronzegießer A. A. HÉBRARD im *Hohenzollern-Kunstgewerbehaus H. Hirschwald*



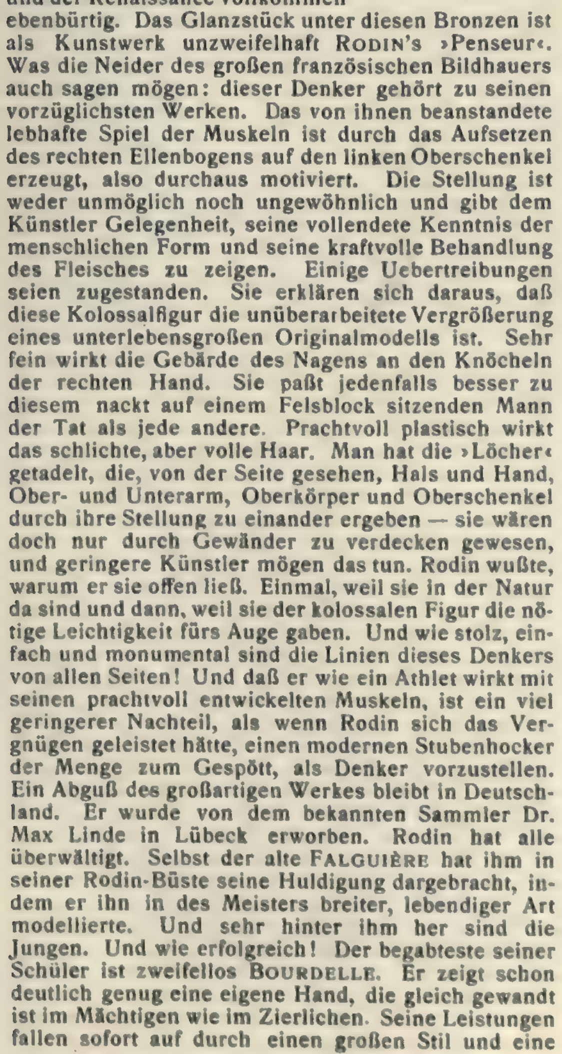
ADOLF MENZEL — ERINNERUNG AN DEN LUXEMBOURG-GARTEN (1872)





• • • ADOLF MENZEL • • •
DAS EISENWALZWERK (1875)

vorführt. Alle großen Namen der französischen Bildhauerkunst sind vertreten: Rodin und Falguière, Dalou und Bartholomé, Alexandre Charpentier und Puech, Injalbert und Desbois. Die Schönheit der Güsse in Bronze, Zinn und Silber, meist à cire perdue, der Reichtum an wunderbaren Patinierungen fordert neben dem höchsten Lob auch Neid heraus; denn eine so vorzügliche, den künstlerischen Reiz und Wert jedes einzelnen Werkes noch steigernde Arbeit wird von deutschen Gießern leider noch nicht geliefert. Hébrard ist in seiner Art ganz gewiß auch ein Künstler; denn er hat ersichtlich den Ehrgeiz, seinem Material alle schönen Wirkungen abzuringen, die nur möglich sind. Einzelne Leistungen von ihm sind an Präzision des Gusses und sinnvoller, farbenprächtiger Tönung den vollendetsten Arbeiten der Antike und der Renaissance vollkommen ebenbürtig. Das Glanzstück unter diesen Bronzen ist als Kunstwerk unzweifelhaft RODIN's »Penseur«. Was die Neider des großen französischen Bildhauers auch sagen mögen: dieser Denker gehört zu seinen vorzüglichsten Werken. Das von ihnen beanstandete lebhafte Spiel der Muskeln ist durch das Aufsetzen des rechten Ellenbogens auf den linken Oberschenkel erzeugt, also durchaus motiviert. Die Stellung ist weder unmöglich noch ungewöhnlich und gibt dem Künstler Gelegenheit, seine vollendete Kenntnis der menschlichen Form und seine kraftvolle Behandlung des Fleisches zu zeigen. Einige Uebertreibungen seien zugestanden. Sie erklären sich daraus, daß diese Kolossalfigur die unüberarbeitete Vergrößerung eines unterlebensgroßen Originalmodells ist. Sehr fein wirkt die Gebärde des Nagens an den Knöcheln der rechten Hand. Sie paßt jedenfalls besser zu diesem nackt auf einem Felsblock sitzenden Mann der Tat als jede andere. Prachtvoll plastisch wirkt das schlichte, aber volle Haar. Man hat die »Löcher« getadelt, die, von der Seite gesehen, Hals und Hand, Ober- und Unterarm, Oberkörper und Oberschenkel durch ihre Stellung zu einander ergeben — sie wären doch nur durch Gewänder zu verdecken gewesen, und geringere Künstler mögen das tun. Rodin wußte, warum er sie offen ließ. Einmal, weil sie in der Natur da sind und dann, weil sie der kolossalen Figur die nötige Leichtigkeit fürs Auge gaben. Und wie stolz, einfach und monumental sind die Linien dieses Denkers von allen Seiten! Und daß er wie ein Athlet wirkt mit seinen prachtvoll entwickelten Muskeln, ist ein viel geringerer Nachteil, als wenn Rodin sich das Vergnügen geleistet hätte, einen modernen Stubenhocker der Menge zum Gespött, als Denker vorzustellen. Ein Abguß des großartigen Werkes bleibt in Deutschland. Er wurde von dem bekannten Sammler Dr. Max Linde in Lübeck erworben. Rodin hat alle überwältigt. Selbst der alte FALGUIÈRE hat ihm in seiner Rodin-Büste seine Huldigung dargebracht, indem er ihn in des Meisters breiter, lebendiger Art modellierte. Und sehr hinter ihm her sind die Jungen. Und wie erfolgreich! Der begabteste seiner Schüler ist zweifellos BOURDELLE. Er zeigt schon deutlich genug eine eigene Hand, die gleich gewandt ist im Mächtigen wie im Zierlichen. Seine Leistungen fallen sofort auf durch einen großen Stil und eine





ADOLF MENZEL STUDIE ZUM „EISENWALZWERK“ (1875)

Fähigkeit, die Fläche zu beleben, die erstaunlich ist. Man sieht unter anderem hier den Kopf eines verwundeten Kriegers von einem Monument. — Ueberwältigend wie ein gutes Werk der Antike! Sehr schön ist der Torso einer Pallas. Der Kopf vielleicht ein wenig modern und im Verhältnis zum Körper, der ohne Arme und Beine, vielleicht zu realistisch; aber dieser Körper in seiner vereinfachten alle Details verschweigenden Form ist ein Meisterstück guter Plastik und die Behandlung der Kopfhaare schlicht und dabei außerordentlich überzeugend. Das Profil eines Kämpfers könnte das Bruchstück einer vorzüglichen antiken Plastik sein. Und dieser Künstler mit der Kraft und der Ausdrucksgewalt eines Primitiven macht entzückende kleine Büsten von lachenden Frauen, die ganz große Kunstwerke sind und der Antike so nahe stehen wie dem Rokoko und Rodin. In seiner eigenen Art ebenso bemerkenswert und vorzüglich ist der Tierbildhauer REMBRANDT-BUGATTI. Ein scharfer Beobachter und ein Künstler, der Grazie mit Stilgefühl zu verbinden weiß und bald liebenswürdig, bald monumental in seinen Arbeiten wirkt. Zu seinen vorzüglichsten Werken hier gehören eine mit einer Kugel spielende, stehende Löwin, ein liegender Windhund und eine Gruppe von Rehen. Ein feiner Tierbildner ist auch VICTOR PETER, der Plaketten mit Tieren ausstellt. DE MONNARD fällt mit Wiedergaben von Rassepferden auf. Die Vertretung von DALOU ist reichlich, aber vielleicht nicht zu seinem Vorteil. Seine Kunst wirkt mehr klug als temperamentvoll. In einem Bacchanal in Hochrelief macht sich seine außerordentliche Kenntnis des weiblichen Körpers, in der Büste eines jungen Mädchens seine Fähigkeit, den Ausdruck des Lebens zu geben, angenehm bemerkbar. INJALBERT, PUECH und ALFRED BOUCHER sind sehr akademisch in ihren Arbeiten, die Leistungen von CHARPENTIER und DESBOIS in Deutschland längst vorteilhaft bekannt. Dieser empfiehlt sich hier am meisten durch ein paar wunderbar patinierte Schalen und Schmuckarbeiten, jener durch das prächtige große Hochrelief »Maternité«. Auch VALLOTON erscheint jetzt als Plastiker; aber als ein so mäßiger, daß man sich von einer Fortsetzung seiner Tätigkeit in dieser Richtung gar nichts versprechen kann. Eine Kollektion köstlicher Schöp-

fungen des Pariser Goldschmieds EUGÈNE FEUILLATRE, dessen translucide Emaillen die höchste Bewunderung verdienen, verrät den starken Einfluß, den der Erfolg Laliques auf seine Kunstgenossen ausgeübt.

Die Ausstellung im *Künstlerhause* ist dem Andenken des im vergangenen Jahre verstorbenen Berliner Malers KARL BREITBACH gewidmet. Der Künstler stammte noch aus jener Generation der Berliner Künstlerschaft, die ihre Studien in Paris zu machen pflegte und den Ruf COUTURES als eines großen Malers in Deutschland verbreitete. Er begann seine Laufbahn als Landschafter und hat als solcher manche guten Arbeiten geliefert, denen eine gewisse harmonische Haltung nachzurühmen ist, die aber der Eigenart entbehren. In reiferen Jahren schloß er sich an Knaus an und hat in seinem der Spindlerschen Galerie gehörenden, 1875 gemalten Bilde »Badende Kinder« ein Werk geschaffen, dem auch heute noch große Vorzüge nachzurühmen sind und das bei aller Genrehaftigkeit ein sehr ernsthaftes Naturstudium verrät. Freilich geht es ganz auf das Vorbild von Knaus zurück, das man in zwei anderen Werken aus jener Zeit »Kirmeslust« und »Kirmesleid« sogar bis auf das Schwarzwälder Kostüm erkennt. Auch als Porträtmaler hat sich Breitbach betätigt und wenn seine Auffassung von Menschen auch nicht über ein mittleres Niveau hinausging, so besitzen seine Bilder doch eine sichere und erfreuliche koloristische Haltung. Diese hält dann noch eine ganze Weile an bis der Künstler, dem Zuge der Zeit folgend, seine tonigen Farben auflichtet. Seit etwa zehn Jahren sind seine Bilder dadurch unerträglich nüchtern geworden. Man merkt, daß er eigentlich immer im Stofflichen stecken bleibt und zu einer künstlerischen Erfassung der Wirklichkeit gar nicht kommt. Er malt mit leichter Hand, was ihm auf seinen ihn zuletzt meist nach Südtirol und Italien führenden Reisen merkwürdig erscheint, und wie so viele Maler der älteren Richtung sucht er das Malerische im Gegenständlichen, anstatt im Zuständlichen. Aber selbst bei solchem Irrtum bleibt eine gewisse solide Tüchtigkeit in Breitbachs Arbeiten immer noch anzuerkennen.

BRUNO PIGLHEINS einstmals viel bewundertes Kolossalbild »Blind« ist wieder in Deutschland. Die aus Amerika hierher gezogene Besitzerin hat es *Ed. Schultes Kunstsalon* für seine neueste Ausstellung überlassen. Wenn die Kunst heute auch anderen Idealen nachgeht — das Bild macht immer noch einen gewissen Eindruck, schon durch seine sichere dekorative Haltung. Daß es im Grunde eine recht akademische Leistung ist, würde Piglhein selbst am wenigsten bestreiten; aber nicht alle akademischen Bilder sind so geschmackvoll und mit einem so hervorragenden Können gemalt. Daß es bei aller Farbigkeit schließlich doch koloristisch leer wirkt, hängt mit seiner Größe zusammen. Ein paar neue Schöpfungen von HANS THOMA zeugen mehr für die Unermüdlichkeit dieses Meisters als für eine Steigerung seiner Künstlerschaft, obwohl eine davon, eine Landschaft, ein »Blühendes Tal« über das Wolkenschatten ziehen, weitaus besser ist als fast alles, was man in den letzten Jahren von Thoma gesehen. Aber um in seinem »Lauterbrunner Tal« und in seinem »Abend in der Schweiz« mehr zu erblicken als verunglückte Versuche, Vorstellungen von der hehren Pracht der Alpen zu erwecken, muß man schon ein sehr bedingungsloser Verehrer von ihm sein. In einem Theaterprospekt läßt man sich eine so konventionell aufgefaßte Natur gefallen — im Landschaftsbilde kann sie nur sehr bescheidenen Menschen genügen. Bei HEINRICH HERMANNS, dem begabten Düsseldorfer, muß man leider einen Stillstand konstatieren. Seine Kirchen-Interieurs — hier besonders eins aus der Jakobskirche in Antwerpen — sind immer noch vortrefflich; aber seine Freilichtmalerei hat etwas Unruhiges, Zerfahrenes. Er versucht sich in Themen, die Hans Hermann sonst malt; aber nur, wenn er seine Farben sehr tief stimmt, wie in den Bildern »An der Grooten Kerk in Dordrecht« oder »Winternachmittag in Dordrecht«, gelingt es ihm, einen Begriff von der Atmosphäre Hollands zu geben. Sobald er helles Tageslicht oder gar Sonnenschein schildern will, bekommen seine Bilder von der Straße oder aus Wäldern etwas Fleckiges, Unharmonisches. Der Berliner ERNST HEILEMANN fährt fort, sehr geschickte Porträts, besonders solche von Damen zu malen, macht aber nicht die geringsten Anstrengungen, seine Leistungen künstlerisch höher zu bringen, obgleich ihm die hübschesten und elegantesten Damen der Berliner Gesellschaft sitzen. Am erfreulichsten kommen seine guten Gaben in



ADOLF MENZEL   MAURER BEI DER ARBEIT (1875)



ADOLF MENZEL

KANZELPREDIGT IN DER PFARRKIRCHE ZU INNSBRUCK (1881)

dem Bildnis der Frau M. St., einer schönen jungen Blondine, zur Geltung, die in einem ausgeschnittenen schwarzen Kleide vor einem graublauen Hintergrund steht. In dem Karlsruher HERMANN JUNKER lernt man einen routinierten Pferde- und Reiterbildnismaler kennen, der als Künstler einstweilen kein tieferes Interesse erregen kann. Den Rest der Ausstellung füllt die Vorführung der Künstlergruppe *„Jagd und Sport“*, deren Darbietungen naturgemäß sich ziemlich gleich bleiben und im Sachlichen ihre Stärke haben. Ohne sich zu einer besonderen Höhe zu erheben, ragen die Leistungen von GEORG KOCH und KARL WAGNER über die der anderen Mitglieder der Gruppe weit hinaus. KARL KAPPSTEIN zeigt eine Sammlung neuer Monotypien, von denen die am meisten befriedigen, wo er einzelne und einfarbige Tiere, die er im Zoologischen Garten fand, zur Darstellung bringt.

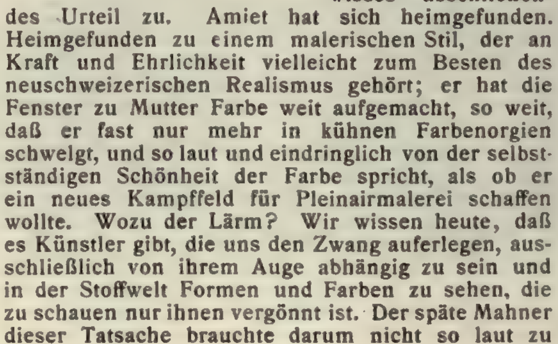
HANS ROSENHAGEN

WIEN. Nach den großen Herbstausstellungen der Kunstvereinigungen gehören die Monate Januar und Februar zumeist den Kunstsalons und deren kleinen Spezialvorführungen einzelner Künstler. Es ist wirklich erfrischend für das durch Vergleiche und Gegensätze abgehetzte Auge — hie und da nur auf einer einzelnen Erscheinung ruhen zu können. — So hat es der interessante Impressionist ROSSO vorgezogen, statt die Skulptur-Ausstellung der Sezession zu beschicken, seine Erscheinungen aus Wachs und Bronze, die er selbst als »Impressions« bezeichnet, uns bei *Artaria* zu zeigen. Man kennt ja seine merkwürdigen, die Grenzen, welche zwischen Malerei und Skulptur bestehen, verwischenden Werke. Eine Plastik soll auch nur einen Gesamteindruck wiedergeben, soll auch mit dem Luftraum, mit dem umfließenden Licht in innigem Kontakt stehen, soll wie das Bild *nur eine* Ansicht dem Beschauer gestatten. So wie man nicht hinter eine Leinwand treten kann, um den Eindruck eines gemalten Motivs sich zu vervollständigen, ebensowenig soll man *um* eine Plastik herumgehen. Nur was der erste Blick umfängt, nur die Hauptpunkte einer Erscheinung sollen plastisch festgehalten werden. Natürlich stellen diese Forderungen, welche der Künstler ausspricht, die uns geläufigen Vorstellungen von dem Wesen der Plastik auf den Kopf. Aber wenn solches Können eine so meisterhafte Verteidigung einer These zuwege bringt, wie dies durch die Werke Rossos geschieht, dann muß jeder Einwand verschwinden. Nur wünschten wir solch einem Meister keine Schule. Bei *Miethke* eine Somoff-Ausstellung, in welcher einige, den Lesern der »Kunst für Alle« schon gezeigte Werke glänzen. Bei *Pisko* reizende Bilder und Skizzen von PETTENKOFER und ALT, welche deren Besitzer Herr Miller von Aichhof zu wohltätigem Zweck dort ausgestellt hat. Bei *Artin* eine Sammlung landschaftlicher Zeichnungen des Münchener Malers ALOIS HÄNISCH, von denen eine Anzahl bereits in den Besitz der Albertina übergegangen ist. Erwähnen wir noch die Ausstellung englischer Radierungen im Hagenbund, in welcher Perlen von FRANK BRANGWYN und LEGROS eingestreut sind, und die überhaupt sehr reichhaltig und interessant gestaltet ist, so haben wir in aller Kürze unsere kleine Kunstschau beendet.



ADOLF MENZEL KIRCHENINNERES
Photographieverlag von Gustav Schauer in Berlin

ZÜRICH. Ein Ereignis in der Züricher Kunstwelt ist die Kollektion KUNO AMIET-Oschwand, die seit Mitte Februar zu sehen ist. Amiet braucht der künstlerischen Fachwelt nach seinem Wiener Erfolge nicht mehr vorgestellt zu werden. Hatten einzelne Bilder seiner letzten Schaffensperiode in Düsseldorf und in Lausanne »von sich reden gemacht«, zur Bewunderung und zum Widerspruch gleichzeitig herausgefordert, so läßt jetzt die Sammelausstellung von vierzig Bildern, die das Züricher Künstlerhaus zeigt, ein gewisses abschließendes Urteil zu. Amiet hat sich heimgefunden. Heimgefunden zu einem malerischen Stil, der an Kraft und Ehrlichkeit vielleicht zum Besten des neuschweizerischen Realismus gehört; er hat die Fenster zu Mutter Farbe weit aufgemacht, so weit, daß er fast nur mehr in kühnen Farbenorgien schwelgt, und so laut und eindringlich von der selbstständigen Schönheit der Farbe spricht, als ob er ein neues Kampffeld für Pleinairmalerei schaffen wollte. Wozu der Lärm? Wir wissen heute, daß es Künstler gibt, die uns den Zwang auferlegen, ausschließlich von ihrem Auge abhängig zu sein und in der Stoffwelt Formen und Farben zu sehen, die zu schauen nur ihnen vergönnt ist. Der späte Mahner dieser Tatsache brauchte darum nicht so laut zu



ADOLF MENZEL

DER MARKTPLATZ ZU VERONA (1884)



ADOLF MENZEL — DIE LETZTEN GÄSTE (1898)

werden und nicht gar so prätentiös aufzutreten. Man sieht ihm sein Schreien nach, wenn man weiß, daß uns noch immer »Erzieher zum Schauen« notwendig sind und vor allem, wenn man gesehen hat, daß Kuno Amiet, dieses künstlerische Vollblut-Temperament, ein Mann ist, der ernst genommen sein will. Etwas Unruhvolles in Amiet, sein Hang zu geflissentlichen Sensationen, seltsamen Formaten und seltsamen Sujets, macht es bis jetzt recht schwer, diesem Künstler, den ich in der »Kunst für Alle« gern einmal im besonderen würdigen möchte, das Wort zu reden, denn man müßte sich bei dieser Gelegenheit eingehend mit ihm auseinandersetzen. Für heute darum nur soviel, daß Amiet einer der größten Meister der Farbe ist, die mir je begegneten. DR. H. KESSER

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

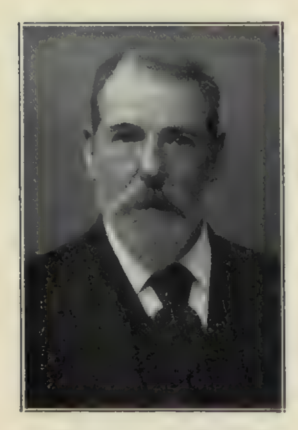
BERLIN. Professor DR. RUDOLF SIEMERING, einer der bedeutendsten Bildhauer Berlins, ist am 23. Januar an den Folgen einer Operation im nahezu vollendeten 70. Lebensjahre verstorben. Mit ihm ist ein echter Künstler dahingegangen, ein Mann, in dem sich edle Gesinnung, reine Wahrhaftigkeit und ehrliche Strenge verbanden. Herrliche Werke sind aus seiner Hand hervorgegangen. Von seinen Arbeiten, die durch Vervielfältigung aller Art bekannt sind, seien nur das originelle Dr. Gräfe-Denkmal in Berlin (1882), das Leipziger Siegesdenkmal (1888), die Lutherstatue in Eisleben (1883), das riesige, dem Andenken Washingtons in Philadelphia errichtete Reiterdenkmal (1881 – 1896), das Standbild Friedrichs des Großen in Marienburg (1875), die Statue Wilhelms I. im Berliner Zeughause (1888), die Gertraudengruppe in Berlin (1897) und die Denkmalsgruppe Friedrich Wilhelms I. in der hiesigen Siegesallee (1901) erwähnt. Unvergessen bleibt das von dem Meister geschaffene Sockelrelief der zum Truppeneinzuge in Berlin (1871) aufgerichteten Gruppe der Germania mit den wiedergefundenen Kindern Elsaß und Lothringen. Der Meister, am 10. August 1835 zu Königsberg i. Pr. geboren, hat seine Studien auf der Akademie seiner Vaterstadt begonnen, sie von 1858 an unter Professor Gustav Bläser in Berlin, dem genialen Schüler Christian Rauchs, fortgesetzt und sich durch zahlreiche Studienreisen nach Frankreich und Italien, das er wohl zehnmal besuchte, ausgereift; er ist während seines ganzen Lebens in des ersteren Traditionen künstlerisch tätig geblieben, ohne je in denselben zu verknöchern und in ihnen zu erstarren. Jedes Werk seiner Hand sprach von Originalität.

DÜSSELDORF. Am 1. Februar starb hier OSWALD ACHENBACH, der für Deutschland ein halbes Jahrhundert lang der Interpret der sonnigen, farbenglühenden Schönheit Italiens gewesen ist. In seiner Vaterstadt war er ebenso lange der Stolz der Bürgerschaft, bei der er sich neben seinem Bruder Andreas einer beispiellosen Popularität erfreute. Zwölf Jahre jünger wie sein Bruder, der auch sein einziger Lehrer war, wußte er früh seine Eigenart, für die er im südlichen Italien das Feld einer fruchtbringenden Betätigung fand, zur Geltung zu bringen. Seine Landschaftsbilder, fast alle von figurenreicher Staffage belebt,



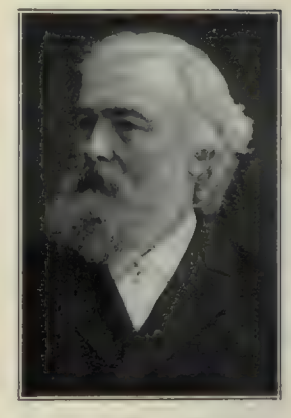
Photographieverlag von Gustav Schauer in Berlin

ADOLF MENZEL • NACH SCHLUSS DES HOFFESTES (1889)



OSWALD ACHENBACH
† 1. Februar 1905

die sie zugleich als fesselnde Schilderungen des italienischen Volkslebens erscheinen lassen, geben den Süden in einer malerischen Auffassung wieder, wie sie Oswald Achenbach zuerst gesehen und in die Kunst eingeführt hat. Mit allen Mitteln farbiger Effekte herausgearbeitet, sind sie doch durchaus wahr empfunden und von einem feinen, prickelnden Reize, der mit virtuosem Vortrage zu einer künstlerisch-einheitlichen Wirkung zusammengeschlossen ist. Oswald Achenbach wurde am 2. Februar 1827 in Düsseldorf, wohin seine Eltern einige Jahre vorher aus Kassel übergesiedelt waren, geboren. Sein Lebensweg ist der eines schnell durchdringenden Talentes. Mit vierzehn Jahren kam er auf die Akademie, wo er jedoch nur an den Uebungen in der Zeichenklasse teilnahm. Im Malen wurde Andreas Achenbach sein Lehrer. Früh unternommene Reisen führten ihn auf das Gebiet seiner künstlerischen Wirksamkeit, nach Italien, wo er in späteren Jahren besonders die Gegend von Neapel zum Studienplatze wählte. — Etwa zehn Jahre lang gehörte er dem Lehrkörper der Kgl. Kunstakademie in Düsseldorf an, bis ihm im Jahre 1872 Eugen Dücker in der Leitung der Landschafterklasse folgte. — Die Künstlergesellschaft »Malkasten«, deren Ehrenmitglied er war, bereitete dem Verstorbenen in ihren Gesellschaftsräumen eine würdige Trauerfeier. Oswald Achenbach war Ehrenbürger der Stadt Düsseldorf, Professor und Dr. phil. hon. causa. In deutschen Herzen, besonders in denen der Rheinländer und Westfalen, wird das Gedächtnis des verehrten Künstlers mit besonderer Treue und Anhänglichkeit gepflegt werden.



RUDOLF SIEMERING
† 23. Januar 1905

GESTORBEN. Am 4. Februar in Paris der Bildhauer LOUIS ERNEST BARRIAS, geboren 1841 in Paris. In Düsseldorf am 5. Februar der Landschaftsmaler JOSEF JANSEN, geboren am 20. Juli 1829 in Aachen, sowie der Genremaler HERMANN WERNER, geboren am 29. Januar 1816 in Samswegen bei Magdeburg. In Barmen am 15. Februar der Genremaler CARL BÖCKER, 1836 ebendort geboren.



ADOLF MENZEL — DAS ATELIER DES KÜNSTLERS (1890)

Redaktionsschluß: 23. Februar 1905 — Ausgabe: 9. März 1905
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München

Auguste Rodin sculp — Mezzotinto Bruckmann



Danaide



[illegible]

AUGUSTE RODIN

[illegible]

I.



[illegible]

U[illegible] den [illegible] Marmorwerken RODIN's gibt es eines, das eine riesige Hand [illegible] [illegible] diesem ringen sich die nackten Leiber eines Mannes [illegible] die sich sofort in in[illegible] [illegible]nen. Es ist die Hand [illegible] die den Ton [illegible] dem das erste Elternpaar [illegible] nicht auch ein Gleichnis [illegible] am [illegible] [illegible] gilt er als [illegible] [illegible], den [illegible] der plastischen Kunst, den anderen als ihre [illegible] Verirrung [illegible] ist er [illegible] — Puget. Vor einem aber beugen [illegible] alle, [illegible] die Worte Kunst und Künstler herkommen; vor dem Können [illegible]. Mir fällt ein Wort von Oskar Wilde ein: „Wenn die Kritiker sich streiten, beweist das, daß der Künstler mit sich im Einklang ist." Es gibt heute in Frankreich [illegible] ganze Rodin-Literatur — Bücher von [illegible] und [illegible], und die [illegible]

AUGUSTE RODIN
•• DANAIDE ••



AUGUSTE RODIN
•• DANAIDE ••

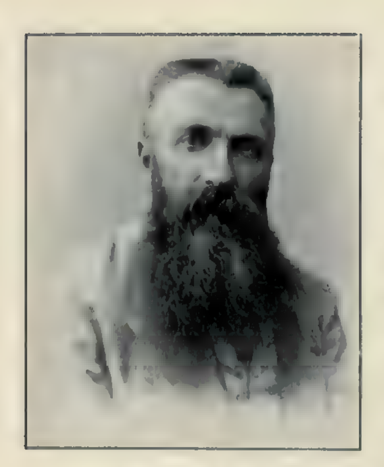


DAS ATELIER AUGUSTE RODINS IN MEUDON

AUGUSTE RODIN

Von Paul Clemen

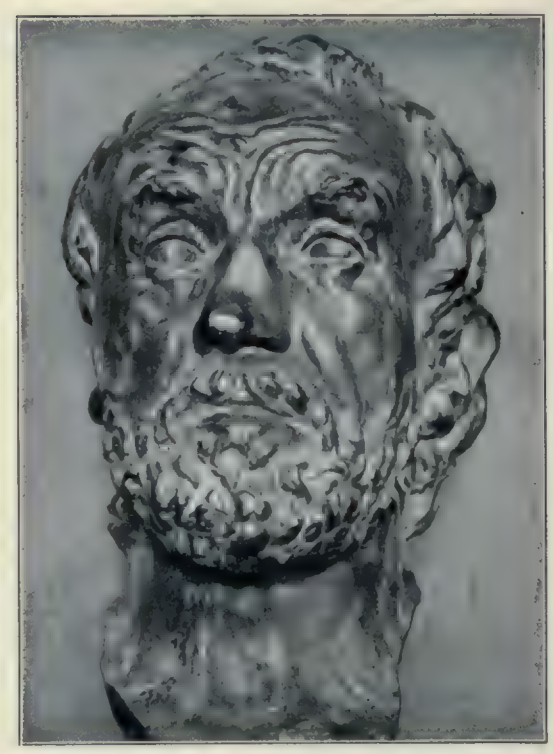
I.



AUGUSTE RODIN

Unter den kleineren Marmorwerken Rodin's gibt es eines, das eine riesige Hand darstellt, die aus dem Block herausragt wie aus einer weissen Wolke: sie hält ein unbestimmtes Gebilde, und aus diesem ringen sich die nackten Leiber eines Mannes und eines Weibes los, die sich sofort in inbrünstigem Kusse vereinen. Es ist die Hand des Weltenschöpfers, die den Ton noch zu kneten scheint, aus dem das erste Elternpaar entsteht. Ist das nicht auch ein Gleichnis für die Schöpferkraft des Künstlers selbst? — seine eigene Hand ist es, die aus einer unsichtbaren Welt herüberreicht und aus der die Menschenbilder aufwachsen. Von allen Bildhauern Frankreichs ist Rodin heute der am lautesten gepriesene. Aber zugleich der am heftigsten angefehdete. Bewundert viel und viel gescholten, steht er vor uns, berühmt und exkommuniziert zugleich; den einen gilt er als elementar, den anderen als überzivilisiert, den einen als höchste Vollendung der plastischen Kunst, den anderen als ihre tiefste Verirrung und ihr Verderb, den einen ist er Michelangelo, den anderen — Puget. Vor einem aber beugen sie sich alle, wovon doch eigentlich die Worte Kunst und Künstler herkommen: vor dem Können in ihm. Mir fällt ein Wort von Oskar Wilde ein: „Wenn die Kritiker sich streiten, beweist das, daß der Künstler mit sich im Einklang ist.“ Es gibt heute in Frankreich längst eine ganze Rodinliteratur — Bücher von Maillard, Brouwnell und Riotor, und die ersten unter den

französischen Kritikern haben dem Künstler begeisterte Artikelserien gewidmet: Gustave Geffroy und Roger Marx, Octave Mirbeau und Camille Mauclair, und in Judith Cladel ist ihm ein weiblicher Eckermann erstanden. Das alles ist Kampfesliteratur — und ein allzu großes Gefolge haben die Vorkämpfer gehabt, vor dem ihnen wohl manchmal selbst bangen möchte. Es ist was Schreckliches um einen vorzüglichen Mann, sagt Goethe in den Wahlverwandtschaften, auf den sich die Dummen etwas zugute tun. Geschmackvolle Menschen mag vor diesen bedingungslosen Superlativen ein Grauen anwandeln und sie möchten den Künstler gern vor seinen Freunden schützen.



AUGUSTE RODIN •• DER MANN MIT DER ZERBROCHENEN NASE

kongruente Erscheinungen, nicht so sehr in dem Sichtbaren, als in dem mysteriös gemeinsamen inneren Schicksal ihrer Kunst. So steht Rodin vor uns. Solch reiches Lob erscheint schwerwiegend und oft erdrückend — mit nüchterner Klarheit muß ein künstlerisches Auge, das das Formale vor allem sieht, auf jeder Etappe seines Lebenswerkes innehalten und sich ehrlich Rechenschaft zu geben suchen. Es gilt nicht mehr Rodin zu verteidigen, höchstens zu erklären.

Auch in Deutschland ist die Zahl der Bewunderer Rodins ständig im Wachsen. Außer der großen Veranstaltung, die im Weltausstellungsjahr 1900 in einem eigenen Pavillon Rodin's ganzes Oeuvre in Paris vorführte, haben Kollektivausstellungen in Genf, Stockholm, Prag, Krakau sein Schaffen dem europäischen Publikum nahe zu bringen gesucht, und in diesem Sommer hat zum erstenmal der Künstler selbst auf deutschem Boden, in Düsseldorf, eine volle Uebersicht über seine Werke gegeben, über 60 Arbeiten zusammen aufgebaut. In Dresden und Weimar gab es gleichzeitig kleinere Rodin-Ausstellungen. Rainer Maria Rilke hat dem Künstler ein von warmer Hingebung getragenes Büchlein gewidmet, und man spürt in dem Psalmentone den wortgewaltigen Dichter des Buches der Lieder. Octave Mirbeau sieht in ihm einen der feinsten und der sprühendsten cerebralen Organismen, Charles Morice nennt sein Werk une oeuvre de révolte et de piété, Geffroy preist ihn als den Künstler, der mit neuen Tönen die Tiefe der menschlichen Gefühle und die immerwährende endlose Schönheit des Lebens bereichert habe, furchtbar und gewaltig, zart und keusch zugleich nennt ihn Mirbeau, und Meier-Gräfe heißt Rodin und Michelangelo

Rodin ist ein Sohn der Stadt Paris wie Barye und Dalou. Mit Stolz und Rührung blicken andere Künstler auf ihre Jugend zurück, und selbst für Dalou, der in härtester Arbeit, zwischen der Kunstschule und der Fabrikwerkstatt geteilt, seine Jünglingsjahre verbracht, ist diese Jugendentwicklung eine Zeit, auf die er voll Dank sah, wenn er auch ihre Werke zerstört hatte. Rodin hat für seine Jugend eher Haß und Verachtung. Im Jahre 1840 war er geboren, aber bis zum 30. Lebensjahr mußte er sich mühsam im Schweiße seines Angesichtes sein Brot verdienen, zwei Jahrzehnte hat er mit der Kunst gerungen, ehe sie sich ihm offenbarte und ergab. Aber er blieb Sieger in diesem Jakobsringen. Die ersten kleinen Künstlerverzeichnisse des Salon, die streng auf Tradition halten, gern die Schulzusammenhänge betonen, damit auch noch auf das Haupt des Lehrers ein Abglanz von dem neuerkämpften Ruhm des Schülers falle, nennen ihn Schüler von Barye und Carrier-Belleuse.

Aber Rodin hat nur ganz kurze Zeit in dem kleinen Museum zugebracht, in dem der große Schweiger Barye seine Schüler versammelte — der trockene Unterricht konnte ihm nichts geben; doch ohne es zu wollen, ist er in jenes Stil hineingewachsen: die wilden Verschlingungen der tierischen Leiber, die sich aufbäumend fast zu erdrosseln scheinen, hat er aus des Meisters Kunst in das Gebiet der Menschendarstellung versetzt — denkt man



AUGUSTE RODIN
DAS EHERNE ZEITALTER

nicht oft bei seinen Liebeskämpfen an zwei der geschmeidigen Katzen Baryes? Sechs Jahre lang arbeitete Rodin dann im Atelier von Carrier-Belleuse, von seinem 24. Lebensjahr bis zum 30., aber nicht mehr als Schüler: als Gehilfe, als Angestellter. Carrier-Belleuse war damals einer der Lieblinge des Publikums, aber nicht des besten Publikums — man kennt seine Büsten und Statuen in ihrer weichen, gefälligen und koketten Grazie, seine ungezählten kunstgewerblichen Modelle, seine dekorativen Arbeiten. In diesen Jahren, 1864 bis 1870, in denen Rodin bei ihm arbeitete, entstanden seine Angelica (1866), seine schlummernde Hebe (1869), die in das Luxembourg-Museum Aufnahme gefunden hat. Und wieder von 1871—1877 finden wir Rodin als Gehilfen eines anderen Künstlers, van Rasbourg, beschäftigt bei der Dekoration der Brüsseler Börse. Er arbeitet mit an dem figürlichen Schmuck des Aeußeren, an den Karyatiden im Inneren, schafft daneben die vier großen



AUGUSTE RODIN JOHANNES DER TÄUFER

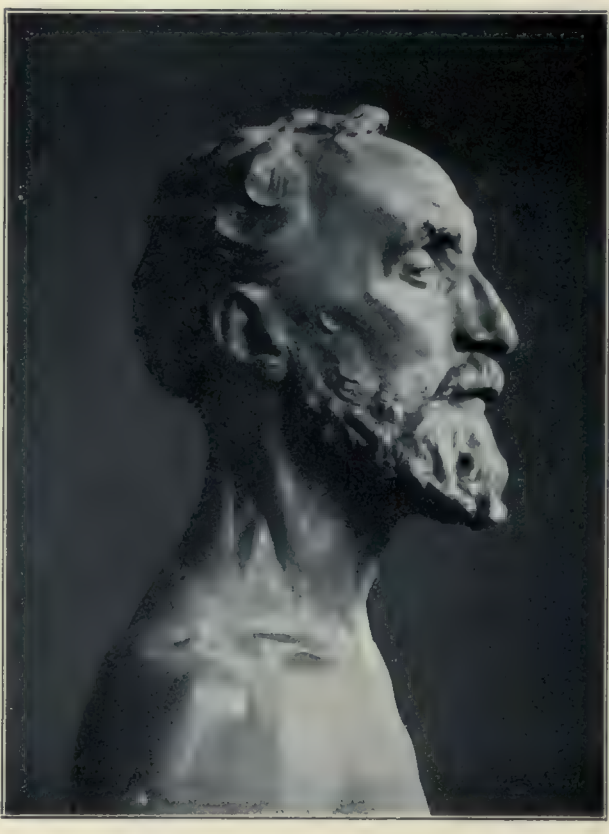


AUGUSTE RODIN STUDIE ZUM JOHANNES

Sockelfiguren am Denkmal des Bürgermeisters Loos im parc d'Anvers. Aber weder von dem Stil seines Pariser noch von dem seines Brüsseler Brotgebers findet sich in seinem Lebenswerk eine Spur. Rodin führte in diesen zweimal sechs Jahren ein Doppelleben. Mechanisch arbeitete er, was der Tag von ihm verlangte, daneben aber ging ein unablässiges, in die Tiefe grabendes Studium des einzigen Objektes, das ihm des Nachbildens würdig erschien, des nackten menschlichen Körpers. Keines toten Körpers, wie ihn der Anatom auf seinem Seciertisch vor sich sieht, sondern eines Leibes, der ganz von Leben erfüllt und von Leben fast verzehrt ist, in dem jeder Muskel, jede Sehne sich spannt, arbeitet, ein eigenes, gesteigertes, fast schmerzhaftes Leben führt. Diese zwölf Jahre der Einsamkeit bedeuten nur eins für Rodin: den Erwerb der vollen Herrschaft über den menschlichen Körper. Und wenn er einen nackten Leib vor sich sah, in dem Spiel des Lichtes, da sah er nicht die wenigen großen Flächen und Massen, die wir zu sehen uns gewöhnt haben, wider besseres Wissen zu sehen uns gewöhnt haben seit der spätrömischen Kunst, sondern tausend Flächen und Erhöhungen, die bei der leisesten Bewegung sich verschieben,



AUGUSTE RODIN
JOHANNES DER TÄUFER



AUGUSTE RODIN BÜSTE VON DALOU

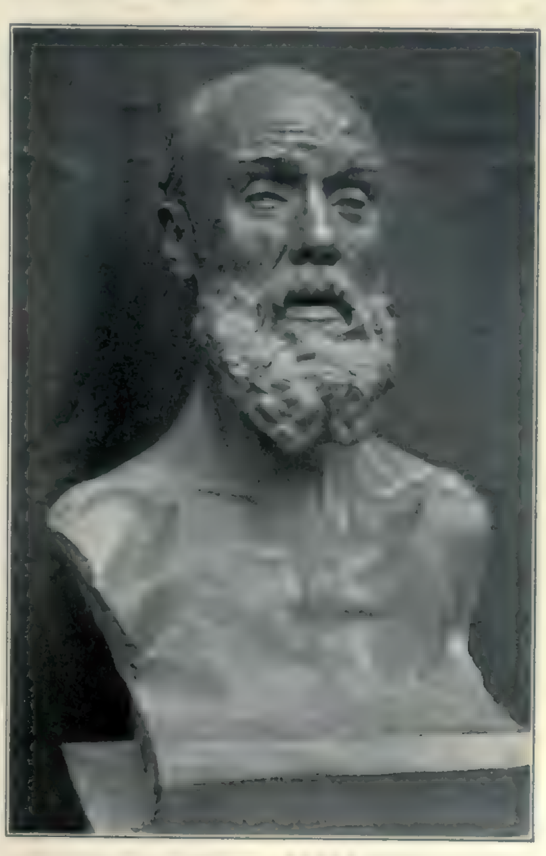
neue Zusammensetzungen geben, die bei jeder veränderten Beleuchtung sich wandeln, neue Reize, neue Schönheiten entfalten. In dem qualvoll unablässigen Studium dieser Selbstverbannung fand er das Grundgesetz seines Schaffens: daß für unser Auge die Erscheinung des lebenden Körpers sich zusammensetze aus hunderten von Flächen, aus einem Spiel, einem Kampf dieser Flächen mit der sie umgebenden Luft, dem sie einhüllenden Licht, daß jede dieser Begegnungen zwischen Körper und Licht bedeutsam und schön war. Und um das Leben der wichtigsten Flächen zu zeigen, die spielende Kraft, die unter ihnen verborgen schlummerte, galt es diese zu steigern, zu betonen, zu unterstreichen. Alle die Linien, in denen der ganze Charakter der Figur gewissermaßen gesammelt, konzentriert lag, wurden hervorgehoben: das gab zugleich jene eindringlich hämmernde Sprache seiner accentuierten Charakteristik.

Am Eingang dieser Prüfungszeit steht ein wunderlicher Kopf, den der Künstler heute allein noch aus dieser Periode gelten läßt, eine Maske, die der Vierundzwanzigjährige in den Salon schickte und die — zurückgewiesen ward: die Maske des Mannes mit der zerbrochenen Nase (s. Abb. S. 290). Sie zeigt, mit welcher inneren Folgerichtigkeit sich der Künstler entwickelt hat; nicht nur in der unbarmherzigen Wahrheitsliebe, auch in der Tiefe des Ausdrucks und der technischen Behandlung erinnert sie an die reifsten seiner späteren Büsten, etwa die Victor Hugos. Es liegt etwas von der rückhaltlosen Naturverehrung der großen Quattrocentisten darin. Und erinnert diese schmerzhafte Häßlichkeit nicht ein wenig an die Züge Michelangelos, wie sie die Büste Battista Lorenzis uns zeigt? Erst 13 Jahre darauf trat der Künstler mit einer neuen reifen Arbeit hervor. Das ist sein Mann der ersten Zeiten, oder das eherne Zeitalter, wie man ihn genannt (s. Abb. S. 291). Im Jahre 1877 erschien er im Salon, mit Hohn und scharfen Angriffen empfangen, wie alles Neue: das selbst dem blöden Auge erstaunliche Leben der Oberfläche dieses lebensgroßen Aktes suchten die übelwollenden Kritiker und Kollegen aus einem Abguß nach dem lebenden Modell zu erklären, und es bedurfte einer Prüfung der Vorstudien, des energischen Einspruchs der wenigen Freunde des Künstlers, um diesen unsinnigen Einwand zu entkräften. Drei Jahre später erschien dann die Figur, in Bronze ausgeführt, im Salon und fand dann, vom Staate angekauft, Aufstellung in einer der östlichen Alleen des Luxembourg-Gartens. Es ist ein lebensgroßer Akt, der hier vor uns steht, ein biegsam schlanker Jünglingsleib, der sich wie aus einem tiefen Schlaf erwachend aufreckt; schleppend, wie noch vom Schlummer umfangen, tastet das zurückgesetzte rechte Spielbein sich vorwärts; der rechte Arm ist mit einer gewaltsamen ruckartigen Bewegung erhoben gewesen, aber wieder zurückgesunken und ruht jetzt noch einmal aus auf dem Scheitel des Hauptes, das mit einem fast schmerzlichen Ausdruck, mit noch halb geschlossenen Augen zurückgelehnt erscheint. Die Linke stützte sich ursprünglich auf eine Lanze, aber der Künstler ließ sie weg, weil sie ihm die lebendigen Linien des Körpers zerschnitt, so blieb nur die Bewegung des erhobenen Armes, der gleichsam nach einem Halt suchend, in die Luft greift. Aber das Wunderbare an diesem Körper war das Leben und die nervöse Beweglichkeit in dem Muskelspiel — man sehe nur

einmal den Rücken mit der Fülle der ausgearbeiteten Flächen und Biegungen, die unter der dünnen Hautdecke zu spielen scheinen. Man begreift heute, welches Aufsehen dieser kraftvolle Urmensch vor drei Jahrzehnten machen mußte, es war, wie Georg Treu einmal feinsinnig bemerkt, dieselbe Umwälzung, dieselbe Neuentdeckung der menschlichen Form und des Erzstiles, die in seiner Weise einst Lysipp in der Antike vollbracht und die wir jetzt noch vor seinem Schaber nachfühlen können.

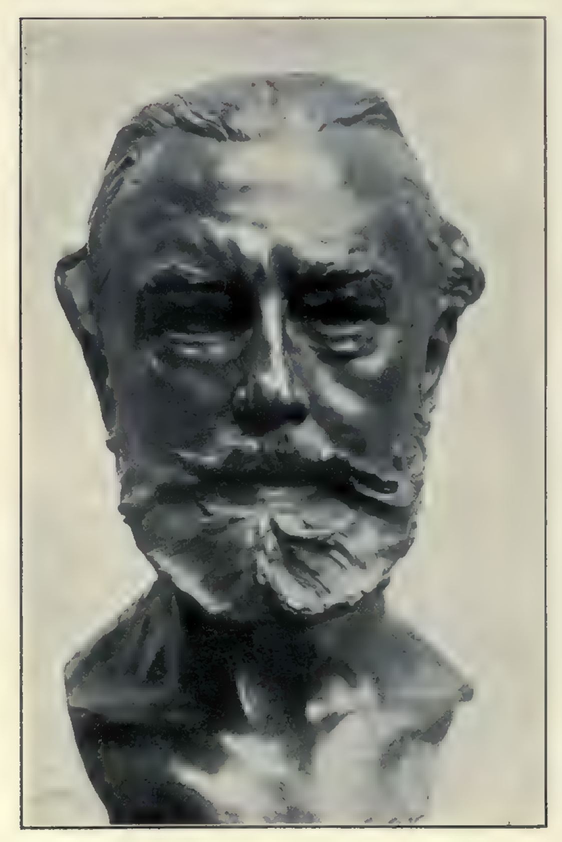
Ein Jahr danach entsteht der schreitende Johannes der Täufer (s. Abb. S. 292 u. 293). Der Mensch der Vorwelt und dieser Täufer sind die beiden wichtigsten Etappen im Entwicklungsgang Rodins. In dem ehernen Zeitalter schlummern noch alle Gebärden, bereiten sich die Bewegungen erst vor, in dem heiligen Johannes ist alles energisches, erregtes Leben geworden: ein hadernder, werbender Eiferer steht vor uns. Ein seltsames Schreiten, beide Füße ruhen fest auf den Sohlen, ein wenig einwärts gesetzt wie bei einem, der in mächtigen Schritten einherwandelnd, plötzlich innehält und so gleichmäßig auf beiden Füßen ausruht. Und doch ist die Last des Körpers schon nach vorn verschoben, dieses Körpers, der alles andere wie der ausgehungerte Leib eines Anachoreten ist, so wie ihn Donatello etwa geschildert, die Beine gewaltig, von einer rohen und brutalen Kraft, ein mächtiger Torso mit herrlich ausgebildeter Muskulatur und Athletenarme, nur in den schmalen Hüften, dem eingezogenen, eingefallenen Leib zeigt sich das Ausgedörrte und Ausgeglühte dieses Wüstenpredigers. Und dabei diese eindringliche Doppelgebärde, beide Arme reden laut: die Rechte, die zu winken scheint, und zugleich etwas Demonstrierendes hat, das durch den kräftig abgespreizten Daumen noch verstärkt wird, und die Linke, die nicht schlaff herunterhängt, sondern in energischer Haltung dem Boden zugekehrt ist. Und was ist das für ein prachtvoller Kopf, der auf diesem Körper thront, leicht über die linke Schulter gewendet, der Mund offen, als ob er rufen wollte, die Augen aus tiefen Höhlen hervorbrennend, das wirre Haar in großen Massen an den Schläfen angelegt und am Hinterkopf auseinandergestrichen. Wie sitzen die Muskeln hier straff und prall an dem Knochengerüst, jeder einzelnen ist die große Bewegung der Figur mitgeteilt, jede hat sie aufgenommen. Man sehe auch hier wieder die meisterhafte Behandlung des Rückens mit der tiefen Furche, die Verschiebung der Schulterblätter, das Betonen des Kreuzes. Wie eine Erscheinung aus einer anderen Welt hebt sich diese machtvolle Gestalt des Täufers, der mit schweren dröhnenden Schritten einherzuwandeln scheint, von der ganzen glatten weißen Marmorwelt ab, die in der nur allzu engen Galerie des Luxembourg-Museums zusammengepfercht ist.

Eine große Reihe herrlicher Büsten ist dann zu nennen, die unbestritten zu den wunderbarsten Werken der Bildniskunst aller Zeiten gehören. Rodin erscheint hier als der eigentliche Erbe von Carpeaux, die gleiche verve endiablée lebt in seinen Köpfen. Man erzählte von Carpeaux, daß er mit verbundenen Augen die Büsten seiner Ateliergenossen zu modellieren liebte, um die Herrschaft über die Form und das Material, die er in seinen Fingerspitzen besaß, zu zeigen. Nicht so leicht und mühelos sind Rodins Büsten entstanden. Nicht nur Augenblicksbilder wollte er schaffen, sondern in den Köpfen, wie nur die Größten der Bildniskunst, gleichsam die abgekürzte Lebensgeschichte schreiben. In den Porträts der Helden des Geistes und der Kunst, die ihm zu schildern zufiel, wollte er auch etwas von ihrem höchsten

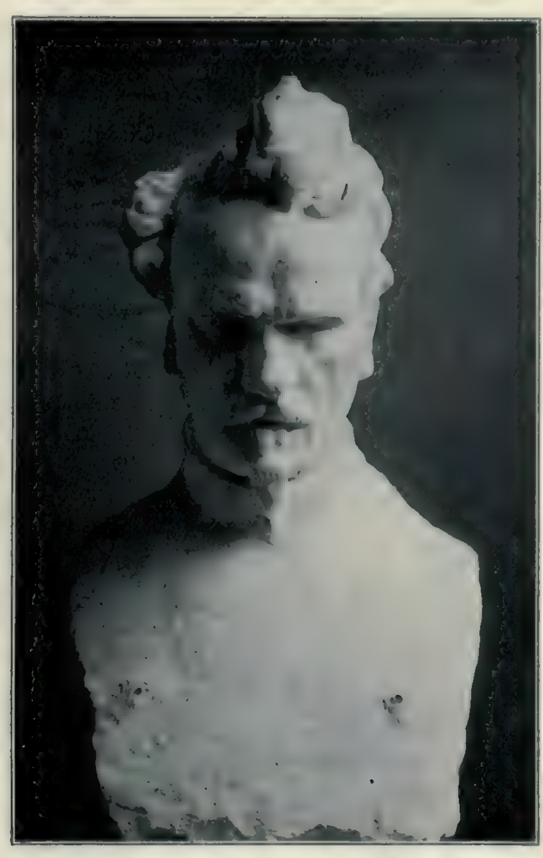


AUGUSTE RODIN BÜSTE VON LAURENS

Wollen und ihrer letzten Tiefe geben. Es gibt Augenblicke, in denen sich auf dem Antlitz eines Menschen sein ganzes Leben abspiegelt, wo plötzlich der Vorhang fällt und aus den sonst müden Zügen das innere lodernde Feuer herausspringt. Bei Frauen sagt man dann nur: sie haben ihren guten Tag, und es ist charakteristisch für die Französinnen, daß man von ihnen sagt, nur sagt: sie haben ihren schönen Tag. Diese Momente, in denen das ganze höchste Leben — nicht immer das beste, aber das, worin des Menschen größte Kraft liegt — versammelt in ein Antlitz tritt, galt es für Rodin festzuhalten. Durch unendliche Studien ist hier der Weg fast für eine jede seiner Büsten bezeichnet. Denn solche Augenblicke der Offenbarung kommen nicht oft, und für manche nie: dann heißt es, sein Objekt beobachten und belauern, es im Moment der Erregung, der Spannung festhalten, diese Aeußerungen des gesteigerten Lebens dann vereinigen. In flüchtigen Federzeichnungen, leicht angetuschten Skizzen, in Radierungen mit der kalten Nadel hat Rodin den ersten Eindruck festgehalten, dann werden Dutzende neuer Bewegungen, neuer Lebensmomente beobachtet, niedergeschrieben, aus dem Gedächtnis nachgezeichnet, um das Charakteristische festzuhalten, bis endlich das ganze innere Leben in dem Ausdruck des Kopfes zusammengedrängt erscheint. Dieser Ausdruck des Kopfes muß momentan sein und doch wieder nicht momentan. Der Plastiker hat hier ungleich reichere Ausdrucksmittel als der Maler, und in vielem muß er trotzdem doch nur eine Uebersetzung geben. Rodin hat einen guten Teil von den französischen Olympiern abgebildet, Viktor Hugo und Balzac, Dalou und Carrier-Belleuse, Falguière und Puvis de Chavannes, Bastien-Lepage und Antonin Proust, Henri Rochefort und Octave Mirbeau. Da sind zwei, in denen Rodin sein ganzes Können niedergelegt hat, in einer gesteigerten Sprache eines jeden Details, wie Carpeaux in den Büsten von Gérôme und Dumas, die Bildnisse von Dalou und Jean Paul Laurens. Die Büste Dalous (s. Abb. S. 294), ganz Energie und Feuer, mit der prachtvoll durchmodellierten Stirn, den scharfen Brauen, der schmalen nervösen Nase — und das Bildnis des alten Laurens (s. Abb. S. 295), in dem Güte und tiefes Nachdenken liegt, ein geöffneter weicher Mund, Augen, die müde und trübe geworden zu sein scheinen, aber noch scharf zur Seite blicken. Die letzte Büste ist wohl das beste Bildnis im ganzen Luxembourg-Museum — eine unübertreffliche Mischung von Müdigkeit und geistigem Wachsein. Und wie sind hier die Formen gegeben, accentuiert, diese Stirn mit dem hohen kahlen Schädel, und wie sind hier wieder Bart und Haare behandelt, weich und wellig und in großen Massen zusammengefaßt. Völlig verschieden ist bei diesen beiden Bildnissen die eigentliche Büste behandelt. Bei dem einen spricht der straffe nervös durchgebildete Körper, bei dem anderen der hagere, welke Leib mit. Voll feiner Eleganz und weltmännischer Sicherheit ist die Büste von Antonin Proust (s. Abb. hierneben), selbst die geschickte Kunst des Friseurs ist hier mit ein paar bedeutenden Strichen angedeutet — und dabei ist das alles dem geistigen Ausdruck untergeordnet. Die Frauenbildnisse dieser Zeit haben viel eher noch etwas von der weichen Grazie, die zu der guten Tradition der französischen Kunst aus dem 18. Jahrhundert her gehört, und auch der schöne marmorne Frauenkopf im Luxembourg-Museum (s. Abb. gegenüber S. 321), der aus dem Jahr 1888 stammt, ist nicht ganz frei davon, aber dabei liegt in der Haltung des zurückgebogenen keckfrisierten Hauptes, den halbgesenkten Augenlidern ein so seltsamer berückender Reiz, daß das Auge unwillkürlich und nachgrübelnd an diesen Zügen



AUGUSTE RODIN BÜSTE VON PROUST



AUGUSTE RODIN BÜSTE VON ROCHEFORT

festgehalten wird. Es gibt noch eine große Anzahl späterer Frauenbüsten von Rodin, meist Amerikanerinnen von einer stolzen und exotischen Schönheit, mit fast grausamem Blick oder abweisendem Lächeln — alle aber von einer wunderbaren Durchführung des weichen Fleisches. Hier hat Rodin die große Kunst gezeigt, alle Einzelformen zu geben und selbst zu steigern, und doch den Ausdruck von jugendlicher Weichheit und Schönheit darunter nicht leiden zu lassen.

Auf die Werke dieser ersten Periode möchte man immer wieder alle die hinweisen, die in oberflächlicher Kritik der letzten Werke glauben, daß das Wesen der Rodinschen Plastik in dem Unausgeführten, nur Angedeuteten läge. Man kann sich kaum zwei weiter durchgebildete Akte denken, als die des Urmenschen und des Vorläufers, nicht ausdrucksvollere, mehr durchgearbeitete, inhaltsreichere Köpfe als diese seine Büsten. So kühn zu skizzieren, wie dies der späte Rodin tat, das durfte nur ein Künstler wagen, der Souverän über die Form ist. Ich möchte diese Erstlingszeit Rodins seinen herben und strengen Stil nennen. Nicht nur in der liebevollen Durchführung bis ins einzelne, auch in der Formengebung ist er hier streng, er liebt die knappen straffen Leiber, die ganz Wille und Energie sind. Es sind fast ausschließlich Bronzewerke, die diesem Stil angehören, und es ist sein Bronzestil, den er hier geschaffen. Auch noch in anderer Beziehung nehmen diese Werke eine Sonderstellung ein. Man betrachte den Mann des ehernen Zeitalters von vorn (s. Abb. S. 291), den Täufer in der Profilstellung (s. Abb. S. 292)—sie geben beide einen reinen Gesichtseindruck, das, was Adolf Hildebrand das Fernbild genannt hat. Sie bieten außer dieser einen Hauptansicht eigentlich nur noch eine einzige zweite Ansicht. Sie entsprechen so der ältesten Forderung, die an freistehende, von weitem sichtbare Figuren gestellt ist, obwohl diese Forderung aus der Technik der Steinplastik heraus und nicht aus der der Bronzeskulptur begründet worden ist.

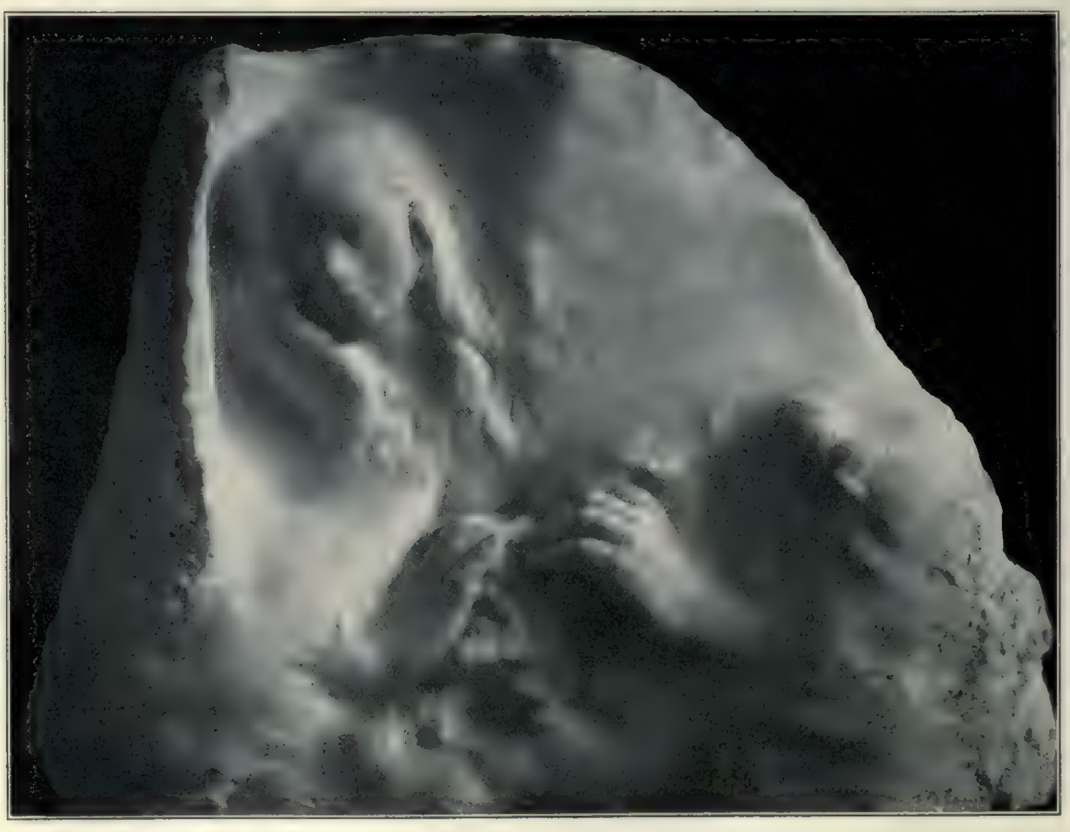
Hildebrand hat uns dies Gesetz in seinem „Problem der Form“ eingeprägt, in seiner gedrängten, schwer flüssigen, schwerverständlichen Sprache, um so zäher scheint jetzt auch dies Gesetz in den Vorstellungen zu haften. Ob mit Recht? Ist es denn wirklich ein Gesetz? Oder nur eine Erfahrungstatsache? Die innere Notwendigkeit, Fernbilder zu schaffen, besteht doch zunächst nur, wo eine Figur oder eine Gruppe aus der Ferne gesehen werden soll, und dann dort, wo ein oder vorzugsweise ein einziger Punkt oder eine einzige Linie zum Beschauen des Kunstwerkes gegeben ist. Das alles aber gilt doch schon nicht für eine Gruppe, die in einem verhältnismäßig engen Raum frei aufgestellt gedacht ist, so daß wir von allen Seiten um sie herumgehen können. Rodin schien es, daß jenseits dieser Darstellungsart, die auf einem Plan, vor einem Plan eine Figur aufbaute, noch eine andere, vielleicht eine höhere Kunst liegen mußte, die bei allen Seiten einer Gruppe zugleich einsetzte, nicht einen, nein ein Dutzend und mehr Umrisse im Auge hatte, die Figuren von allen Seiten gleich bedeutend, gleich ausdrucksvoll gestalten wollte. Er begann eine Gruppe von allen Seiten zugleich, nahm in zahllosen Skizzen die Silhouetten von allen Seiten auf, und vertiefte, verschärfte, vereinfachte diese, um sie dann miteinander zu vereinigen. Das ist es, was er ursprünglich das mouvement dans l'air genannt hat. Nicht die Atmosphäre selbst hat er hier etwa mitschildern wollen, wie man mißverständlich gemeint, sondern seine Körper von allen Seiten nur dem Spiel dieser Atmosphäre darbieten wollen.

Das klassische Beispiel dieser Kunst ist sein Kuß, das lebensgroße Marmorwerk, das

das Luxembourg besitzt (s. Abb. S. 300 u. 301). Es offenbart schon auf den ersten Blick seine Eigenschaft als geschlossene Gruppe: es ist der Schrecken aller Photographen. Weil es keine Hauptansicht hat, bietet es auch keine eigentliche photographische Ansicht: in jeder Aufnahme treten irgendwelche Hände oder Füße übergroß und grotesk uns entgegen, man müßte eigentlich zehn Ansichten von verschiedenen Seiten nebeneinander stellen. Auf einem Felsblock zwei nackte Menschen, von schwerem und mächtigem Gliederbau, keine Vertreter der klassisch schönen veredelten Menschheit; das Weib sitzt halb auf dem linken Knie des Geliebten, hat den Oberkörper zurückgelehnt, schlingt die beiden Arme fest um den Hals des starken Gefährten und küßt ihn — es ist eine große, aber ganz ruhige Zärtlichkeit in dieser Gruppe. Die beiden können nicht voneinander lassen, man möchte meinen, in dieser Haltung mit geschlossenen Augen, eng aneinandergeschmiegt, müßten ihnen die Minuten stumm dahingeflossen sein. Wie verschieden die beiden charakterisiert sind: der Mann ist es eigentlich, der sich küssen läßt, er beugt nur leise den Nacken; seine Rechte hält nicht die Geliebte, sie ruht nur schwer auf ihrem Leib, in dem Weib aber ist ganz schweigende Hingebung. Die Gruppe baut sich von allen Seiten geschlossen auf, und welch reiches Spiel von geschwungenen Linien und Ueberschneidungen überall, ohne doch die Harmonie des ganzen Aufbaues zu stören. Dabei ist das ganze Werk aus dem Block gearbeitet, nur eben nicht von einer Seite allein, sondern von allen, überall hat man noch die Form des Blockes vor Augen, und es ist nur so viel vom Block weggeschlagen, um die Figuren von ihm loszulösen. Der rechte Arm des Weibes ist dabei nur eben leise angedeutet.

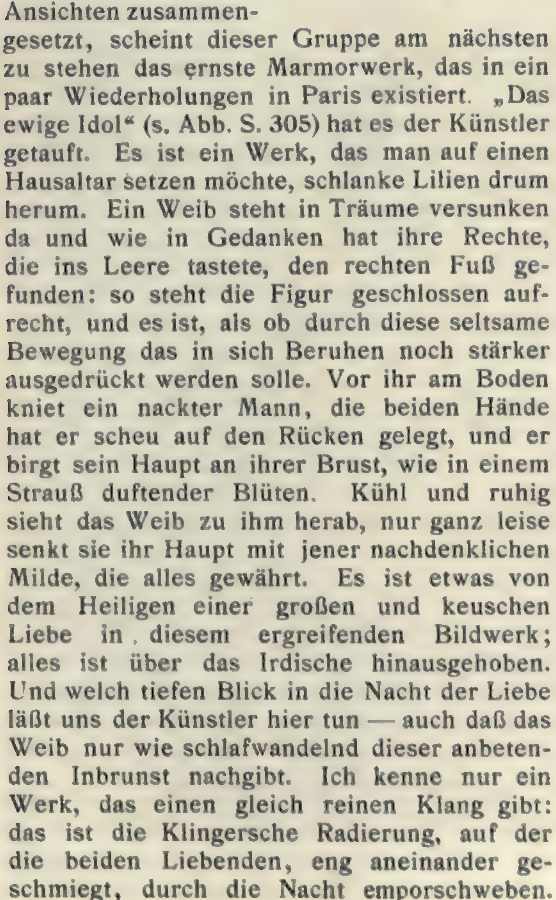
Wie bewußt der Künstler hier den Steincharakter gewahrt hat, das zeigt die freie Wiederholung dieser Gruppe in Bronze. Es ist eine geflissentlich völlig freie Uebersetzung in das Material der Bronze geworden; nicht nur die Bewegung ist verändert, leidenschaftlicher, temperamentvoller geworden, auch die Körper haben wieder den herben nervigen Stil seiner ersten Bronzewerke.

Es ist nur eine von den Verkörperungen dieses urältesten Themas der Gruppenbildung, die dieses herrliche Marmorwerk uns zeigt. In einer köstlichen kleinen Marmorgruppe,



AUGUSTE RODIN — DIE LETZTE VISION

in ein Drittel Lebensgröße, in dem „ewigen Frühling“ (s. Abb. S. 303) hat Rodin mehr im Reliefstil das gleiche ausgedrückt. Jugendlich schöner und weicher sind hier alle Formen, wie wundervoll ist die Linie dieses weiblichen Körpers, der hier dem Geliebten entgegenzufliegen scheint, wie vom Bogen geschnellt, der Oberkörper weit zurückgeworfen, und mit welcher Inbrunst biegt sich hier der schöne Paris von seinem Felsensitz herab und küßt den blühenden Mund, der ihm entgegengetragen wird. In der reliefartigen Behandlung, aus zwei Ansichten zusammengesetzt, scheint dieser Gruppe am nächsten zu stehen das ernste Marmorwerk, das in ein paar Wiederholungen in Paris existiert. „Das ewige Idol“ (s. Abb. S. 305) hat es der Künstler getauft. Es ist ein Werk, das man auf einen Hausaltar setzen möchte, schlanke Lilien drum herum. Ein Weib steht in Träume versunken da und wie in Gedanken hat ihre Rechte, die ins Leere tastete, den rechten Fuß gefunden: so steht die Figur geschlossen aufrecht, und es ist, als ob durch diese seltsame Bewegung das in sich Beruhen noch stärker ausgedrückt werden solle. Vor ihr am Boden kniet ein nackter Mann, die beiden Hände hat er scheu auf den Rücken gelegt, und er birgt sein Haupt an ihrer Brust, wie in einem Strauß duftender Blüten. Kühl und ruhig sieht das Weib zu ihm herab, nur ganz leise senkt sie ihr Haupt mit jener nachdenklichen Milde, die alles gewährt. Es ist etwas von dem Heiligen einer großen und keuschen Liebe in diesem ergreifenden Bildwerk; alles ist über das Irdische hinausgehoben. Und welch tiefen Blick in die Nacht der Liebe läßt uns der Künstler hier tun — auch daß das Weib nur wie schlafwandelnd dieser anbetenden Inbrunst nachgibt. Ich kenne nur ein Werk, das einen gleich reinen Klang gibt: das ist die Klingersche Radierung, auf der die beiden Liebenden, eng aneinander geschmiegt, durch die Nacht emporschweben.





AUGUSTE RODIN MINERVA

Diese beiden Werke sind aber nur Glieder in einer langen Kette. Alle Höhen und auch alle Tiefen der Menschenliebe zu schildern, wird Rodin nicht müde. Es sind die uralten Kämpfe des Mannes mit dem Weibe — die Leiden des ersten Mannes und der ersten Frau, wie Daudet sagte. Es liegt etwas Elementares in diesen Verschlingungen, in denen Mann und Weib ihre stummen keuchenden Kämpfe auskämpfen — es ist eine schmerzhafte folternde Liebe, an der sich beide verzehren — die Liebe ist immer ein Schicksal bei ihm, nie ein kokettes Abenteuer. Da sind zwanzig und mehr Werke, ausgeführte Arbeiten und Skizzen, die dies Thema variieren: eine überhitzte Leidenschaft peitscht diese kraftstrotzenden Körper, die sinnliche Glut, die in ihnen tobt, verzehrt sie; die Leiber erbeben von den Liebkosungen, aufeinandergepreßt klammern sie sich erschöpft noch eng aneinander, suchen sich zu halten. Rodin schildert den Liebenden, der klagend die Hände ausstreckt und ins Leere faßt, und brutale Szenen von fast tierischer Wildheit, die packend wirken wie ein Pantherpaar von Gardet — man spürt das Zucken und das Aufschauern dieser Leiber. Und durch alle diese Gruppen hindurch geht doch immer der Hunger nach dem, was jenseits der Menschenliebe liegt. „Amor fugit“ heißt eine dieser Gruppen: zwei Wesen werden durch den Weltenraum gewirbelt — das Weib müde, überdrüssig, die Linke verzweifelnd an ihr Haupt drückend — der Jüngling Rücken an Rücken über ihr schwebend und wie ein Ertrinkender mit einer ohnmächtigen verlangenden Geste beide Arme noch weit hintenübergeworfen nach ihr ausstreckend (s. Abb. S. 304). Auf allen Pfaden, steilen und Irrwegen geht der Künstler der Liebe nach — er schildert in den ovidischen Verwandlungen die beiden Mädchen, die sich küssen (s. Abb. S. 306), und wundervoll, scheu und verlangend zugleich, ist die Haltung der einen, die ihr Gesicht zusammenschauernd unter den schlanken

Armen verbirgt. Er zeichnet die Versuchung des heiligen Antonius in dem frenetischen Jubel eines ausgelassenen bacchantischen Weibes, das sich über dem zusammengekauerten Heiligen wälzt, und wieder schildert er Paolo und Franzeska (s. Abb. S. 307) — Paolo mit abgewandtem Haupt vom Winde entführt, über ihm Franzeska mit dem Ausdruck der rührendsten Sehnsucht nach ihm greifend, aber nicht an ihn angeschmiegt, ihn kaum berührend und nur wie von einem leisen Windhauch über ihn hinweggetragen.

In die Reihe dieser flüchtigen Gruppen gehören auch noch ein paar seltsame und tiefe Kunstwerke, in denen dieser Gedanke der liebenden Umschlingung weitergesponnen erscheint. Da ist die Gruppe: „die Illusion empfangen durch die Erde". Die Illusion, die Tochter des Ikaros, ist von dem Sonnenflug herabgestürzt, mit gebrochenen Flügeln liegt sie sterbend am Boden; ein schönes Weib, die Erde kniet neben ihr, umarmt sie mütterlich und sucht ihr vergebens mit ihrem Kuß neues Leben einzuhauchen. Oder da ist das Geheimnis der Inspiration, der Dichter und die Musen, das Genie gekreuzigt durch das Elend — alles Werke mit einer an das Wunderbare grenzenden Beherrschung der Form. Sie sind ganz weich behandelt, nur das Wesentliche accentuiert, die Bewegung ist mit einer verblüffenden Ueberzeugungskraft gegeben. Man sehe die eine feine Einzelfigur der marmornen Danaide, die das Luxembourg-Museum besitzt (s. Abb. gegenüber S. 297), wie ist hier der Rücken gearbeitet, wie scharf das Becken, die Verschiebung der Schulterblätter gegeben, die Wirbelsäule unter der leicht gespannten weichen Haut angedeutet.

Diese ganze Gruppe von Werken möchte ich Rodins malerischen Stil nennen. Er löst den strengen Stil ab, geht zum Teil noch neben ihm her. Malerisch vor allem, weil er auf das Plastische des Fernbildes verzichtet, zumeist volle Rundgruppen schafft. Auch in dem Sinne, wie Wölfflin die malerische Plastik definiert, als eine Komposition nach Licht und Schatten im Dienste eines Geschmackes, der vor allem auf Bewegung von Massen ausgeht. Malerisch aber auch in der Behandlung. Man darf nie vergessen, hier zu scheiden zwischen vollendeten Werken und Skizzen. Da flüchtige Improvisationen in dem vergänglichen Material des Tones eben nicht zu halten sind, hat der Künstler sie abformen lassen, gelegentlich auch direkt in Bronze festgehalten. Das ist dann nur eine Art Fixierung der Skizze, gerade so wie Klinger die unvollendete Studie seines Athleten in Bronze aufbewahrt hat. Aber auch an den ausgeführten Werken, denen, die für den Künstler fertig sind, ist eben für viele noch zu viel Unausgeführtes und Unfertiges vorhanden. Ein feiner künstlerischer Kopf, der aber, deucht mir, nur allzusehr mit der Normalelle durch alle künstlerischen Gebiete schreitet, Ludwig Volkmann, hat jüngst in seinen „Grenzen der Künste" dieses malerische Prinzip mit den scheinbar stichhaltigsten Gründen bekämpft. Die Plastik gibt uns die volle räumliche Erscheinung einer Figur in allen drei Dimensionen, die Malerei nur den Eindruck auf das Auge, und darum müsse ein gesunder plastischer Stil eben die Form aufs höchste entwickeln. Rodin aber strebe statt der Formvorstellung einen Gesichtseindruck an, und wenn er die Körper im Kampfe mit dem Licht und der sie umschließenden

AUGUSTE RODIN — DER KUSS



AUGUSTE RODIN
• • DER KUSS • •



AUGUSTE RODIN SKIZZE

Atmosphäre schildere, so ziehe er damit einen unberechenbaren Faktor zur Wirkung heran, der außerhalb des Kunstwerkes selbst liege. Dagegen ließe sich verschiedenes sagen. Der Künstler will doch nicht die Atmosphäre selbst mitschildern, sondern nur das Spiel des Körpers mit der Atmosphäre. Die Formgebung, die er bietet, leidet doch dadurch nicht an Klarheit, nein im Gegenteil: er strebt hier durch das Herausheben der charakteristischen Bewegung eine viel größere Klarheit an. Er ist bestimmter als Troubetzkoi, unendlich viel nerviger als Rosso. Erst bei seinen letzten Werken, vielleicht unter dem Einflusse seines Freundes Eugène Carrière, gibt er die Formen oft so weich, daß man ein Wachsmodell vor sich zu haben meint, das unter dem Einfluß der Sonnenstrahlen angefangen hat, seine Schärfe einzubüßen. Und ein weiteres: All das, was wir künstlerische Gesetze nennen, findet immer einen Gegner und einen Gegengrund und eine Grenze: das ist das Genie. Man möchte vielleicht sagen: als Rembrandt auftrat, ward auch sein Helldunkel als eine Versündigung gegen die Gesetze der Malerei empfunden. Es muß der Nachwelt überlassen bleiben, hier ihr Urteil zu sprechen. Nur wird dies Urteil vielleicht zunächst getrübt sein durch die unheilvolle Schule, die Rodin, ohne es zu wollen, gezeugt. Sein Vereinfachen basiert auf einem ungeheuerlichen Können, das seiner Nachahmer oft genug auf der Unfähigkeit oder der Unlust zur Durchbildung. „Die Genies sind eine Dynastie“, sagt Victor Hugo, „es gibt keine andere neben ihnen, und ein jedes von ihnen stellt die volle Summe des Absoluten dar, was dem Menschen erreichbar ist.“

Eine ganze Anzahl der Werke dieser Gruppe sind verlorene Studien, die bei der Vorbereitung eines Riesenwerkes entstanden sind, das jetzt fast drei Jahrzehnte lang den Künstler beschäftigt hat. Es ist das Höllentor. Nicht zwei Türflügel wie bei Ghibertis Paradiesestüren, sondern nur eine gewaltige architektonische Türumrahmung (s. Abb. S. 308 u. 309). Schon 1875, bei einer italienischen Reise, war dies Projekt in ihm aufgestiegen — Dante, der Lieblingsdichter seiner einsamen Brüsseler Jahre, hatte bei der Geburt Pate gestanden — aber in der langsamen Durcharbeitung der Gestaltenwelt, die um den großen Florentiner wie Schatten aufsteigen sollte, ist allmählich alles zurückgedrängt worden, was an die göttliche Komödie erinnerte: die Gruppen von Ugolino, von Paolo Malatesta und Franzeska von Rimini sind von der Pforte verbannt worden, und selbst an dem Dichter ist kaum mehr etwas, was ihn als Dante erkennen läßt: nicht jene kleine Geschichte von Toskana schildert er, die uns nur durch jenes göttliche Gedicht teuer, das wahrer ist als die Geschichte, sondern die qualvollen Leiden der ganzen Menschheit, losgelöst von allem historisch Bedingten. Wieder ist es eine elementare Menschheit, die von ihren eigenen Leidenschaften getrieben, von ihrem Sehnen verzehrt wird. Auf beiden Seiten der 6 m hohen Tür ein breiter Rahmen mit flachem Profil und in diesen Füllungen ein Auf- und Absteigen von seligen und unseligen Gestalten, schwebend, geschoben, auffliegend, gleitend, stürzend. Auf dem rechten Rahmen ganz unten sitzt eine männliche Gestalt mit hochaufgestütztem linken Knie, die ein Weib, das sich mit geschlossenen Augen fast tragen läßt, zu sich emporhebt und inbrünstig küßt. Dann ein Weib, das emporschwebt und mit einem muskulösen Angreifer ringt. Etwas höher über einer vom Rücken gesehenen Figur ein Weib in fast unmöglich kühner und gewagter Haltung sitzend, das rechte Bein hoch aufgestützt, das linke herabhängend, ein Kind küssend. Als Konsol am Gesims zwei kräftige nervige Männer miteinander ringend. Auf dem linken Rahmen zu



AUGUSTE RODIN — DER EWIGE FRÜHLING



AUGUSTE RODIN AMOR FUGIT

ratifs schmücken: wann wird sie endlich dort aufgebaut werden? Immer wieder ist der Künstler zu diesem Werke zurückgekehrt, hat neue Zusätze gemacht, alte Gruppen verworfen; längst harrt das ganze Werk des Gusses. Fast mit Besorgnis sieht man dann, wie der Künstler jetzt wieder an den Hauptfiguren sich müht und diese noch zu steigern sucht. Der große Denker, die Schatten, die Eva und Ugolino, die ursprünglich alle zu dem Tor gehörten, sind ins Kolossale vergrößert. Diese vier Figuren sind zugleich die sprechendsten Vertreter von Rodins letztem Stil. Es gilt von ihm wie von der ultima maniera Michelangelos: es

unterst sitzt ein Weib, um das es von Kinderleibern quillt, zwei ihr zu Füßen, eines auf ihren Knieen, ein drittes hebt sie empor, und dazwischen taucht noch ein weiterer Kinderkopf aus dem Grunde auf. Weiter über aufschwebenden Figuren Mann und Weib mitten zwischen Wellen, die über sie hinwegzurieseln scheinen, in der Höhe ein wunderschönes jugendliches Paar, ein Jüngling, wie traumbefangen aufschwebend, eine junge Frau sich innig an ihn anschmiegend. Und über, unter, zwischen diesen ein Gewirr von Leibern und Köpfen, mit Köpfen dicht besetzt das innere Gesims des oberen Abschlusses. Ein breiter Architrav liegt quer über der Tür, in der Mitte thront auf einem vorgeschobenen Sockel, das Ganze beherrschend, der große Denker; aus der Tiefe des oberen Rahmenfeldes lösen sich, zu Klumpen zusammengeballt, in den seltsamsten Verschlingungen noch nackte Gestalten los, klettern an den Rahmen empor, über den Rahmen hinweg, und in der Höhe, das ganze bekrönend, erscheinen jene drei Schatten, die drei Verzweifelnden, in der von allen Dreien mit leichten Variationen wiederholten Bewegung eine geschlossene Gruppe bildend, der Abschluß des gigantischen Werkes. Seit Jahren ist das Werk im einzelnen durchgeführt, bei der Pariser Sonderausstellung Rodins im Jahre 1900 erschien es zum ersten Male, völlig zusammengesetzt, aber noch immer wird an dem ganzen Aufbau geändert. Im Jahre 1880 war die porte de l'enfer durch Turquet für den Staat bestellt worden, sie sollte das projektierte musée des arts déco-

gibt darüber hinaus keine Steigerung mehr. Und daß sie alle gleichmäßig in so erhöhter physischer Macht gebildet sind, raubt ihnen, wenn man sie zusammensieht, einen Teil ihrer Sonder-Charakteristik. Es ist ein ganzes Geschlecht von Titanen ohne König. Nicht im Körperbau liegt hier mehr die Charakteristik, nur noch in der Bewegung.

Die Eva (s. Abb. S. 312), die als Skizze vergrößert ist, ist ganz Scham und Verzweifung. Sie steht zusammenschauernd da, den mächtigen Nacken gebeugt, die Rechte deckt ihre Brüste, der linke Arm ist abwehrend vor das Haupt gehalten, und welch großer Rhythmus geht durch die ganze Figur durch. Der Ugolino ist in der Charakteristik von einer ergreifenden und fürchterlichen Tragik, als Gruppe absichtlich verworren: einen Menschenknäuel hat Rodin hier bilden wollen. Wie ein wildes Tier, wie ein verwundeter Bär schleppt sich der Vater vorwärts, in hilfloser Verzweiflung; mit Bewegungen wie Sterbende, im Todeskampfe noch um sich schlagend, klammern sich seine Kinder an ihn an. Das Ganze eben nur große Skizze — ein paar von den Kindern in der momentanen Bewegung großartig gepackt. Nur theatralisch erscheint dem gegenüber Carpeaux' Ugolino. Die drei Schatten (s. Abb. S. 310 u. 311) muß man sich eigentlich so hoch gestellt vorstellen, wie sie bei einer Vergrößerung des Höllentores stehen würden, etwa 20 m hoch gegen die Luft gesehen, noch höher als sie vor ein paar Jahren in dem kleinen hinteren Binnengarten des Palais des Beaux-Arts aufgestellt



AUGUSTE RODIN
DAS EWIGE IDOL

waren. Erst dann wirken sie in ihrer großen geschlossenen Silhouette: in der gleichen Bewegung des Verzweifelns — wie eine Umschreibung jener berühmten Hölleninschrift: Lasciate ogni speranza weisen sie gleichmäßig in die Tiefe, und das Auge folgt ihren ausgestreckten Händen zu dem sich öffnenden Höllentor. Taumelnde Schemen sind es, die Körper können sich kaum mehr in den Angeln halten, vermögen die Last des schweren Hauptes nicht zu tragen, das todesmüde vornüberhängt. Riesige Körper in der Erschlaffung hat Rodin hier bilden wollen. Es ist von hohem Interesse, die Skizze und die Ausführung der einen dieser Figuren zu vergleichen (s. Abb. S. 310 u. 311). Rodin hat sich hier nicht genug tun können im Modelé. Nur in den Händen und Fingern strafft sich noch das physische Leben, ein übertriebenes physisches Leben, in dem Torso scheint diese ungeheuerliche Kraft zu schlummern. Man möchte die Verse, die Heredia von Michelangelo gesungen, hier anführen:

Aussi ces lourds Géants, las de leur force exsangue,
Ces Esclaves qu'étreint une infrangible gangue,
Comme il les a tordus d'une étrange façon;
Et dans les marbres froids où bout son âme altière,
Comme il a fait courir avec un grand frisson
La colère d'un Dieu vaincu par la Matière!

Zuletzt der Grand Penseur (s. Abb. S. 314 u. 315). Auch er über das alte Modell, das von Barbedienne schon vor Jahren in Bronze gegossen, hinaus in doppelter Lebensgröße ausgeführt. Kein Porträt des Dante mehr, wie ihn die Kunst umgeschaffen, des schlanken Sehers mit dem Gelehrtenkopf, sondern gesteigert zum Typus des Dichters an sich. Nur die Kappe auf dem Haupte, die den Schädel halb verdeckt, erinnert noch flüchtig an den historischen Dante. Alles an ihm gewaltig, der Körperbau, die Bewegung, die innere Erregung. Es ist ein Condottierenkörper, wie man ihn sich unter der eisernen Rüstung des Colleoni denken möchte, Glieder wie zum Kampf geschaffen, ein Stiernacken, wie der des Herakles, bereit, dem Atlas die Erdkugel abzunehmen. Die höchste geistige Schöpferkraft ist hier im Bilde der ins Ungeheuerliche gesteigerten physischen Gewalt gegeben, aber der brutalen Gewalt eines Riesen der Vorwelt. Fast übergewaltig erscheint das



AUGUSTE RODIN — OVID'SCHE VERWANDLUNG



AUGUSTE RODIN — PAOLO UND FRANCESCA

Physische hier in diesem Steinträgerkörper. Er sitzt brütend, nachdenkend da, aber es ist ein viel qualvoll schmerzlicheres Sinnen als bei dem Pensiero aus der Mediceerkapelle, alles nimmt teil an diesem Denken; der Körper ist diesem Prozeß ganz unterjocht: die große Zehe am linken Fuß ist eingekrampft, die rechte Hälfte der Oberlippe durch die aufgestützte Hand heraufgedrückt. In seinem finsteren beschatteten Antlitz spiegeln sich die ganzen Leidenschaften, die ganzen Qualen des Menschengeschlechts, das unter seinen Füßen sich windet — weit vornübergebeugt späht er, den ganzen Willen und die ganze Kraft in seinem Blick konzentriert auf einen Punkt gerichtet, in die Tiefe. Der fahle Gips kann hier nicht entfernt die beabsichtigte Wirkung der dämonischen Gestalt geben — wie ganz anders wirkte die Titanengestalt in der herrlichen, von den aufzüngelnden Flammen scheinbar verbrannten Bronze, die in diesem Frühjahr im Salon der Société nationale des Beaux-Arts aufgestellt war — ganz isoliert in der Mitte des Kuppelraumes — nur in achtungsgebietender Ferne ein Kranz von Marmorwerken um sie herum. In dieser Gestalt hat der letzte Stil Rodins seinen letzten künstlerischen Ausdruck gefunden.

(Fortsetzung folgt)

GEDANKEN ÜBER KUNST

Ohne Meisterwerk gibt es keinen großen Künstler. Alle die, welche in ihrem Leben nur ein einziges geschaffen haben, sind aber deswegen noch nicht groß. Die Meisterwerke dieser Art sind für gewöhnlich die Frucht der Jugend. Eine gewisse frühreife Kraft, eine gewisse Wärme, die ebensosehr im Blute wie im Geiste liegt, hat manchmal ein merkwürdig schönes Werk entstehen lassen.

Um aber unter die Großen zu zählen, muß man das Vertrauen, das man durch seine ersten Leistungen erweckt hat, durch die Werke des reifen Alters, des Alters der wahren Kraft verdienen. Und das ist stets der Fall, wenn ein wirklich starkes Talent vorhanden ist.

Es gibt sehr talentvolle Menschen, die niemals ein Meisterwerk geschaffen haben. Sie machten fast stets Werke, die im Augenblick ihres Erscheinens, aus Gründen der Mode und weil sie im richtigen Augenblicke kamen, für Meisterwerke angesehen wurden, während wirkliche Meisterwerke der Feinheit und Tiefe unbemerkt in der Masse verschwanden oder wegen ihrer scheinbaren Seltsamkeit oder weil sie den Ideen des Augenblickes fern lagen, bitter kritisiert wurden, um später in ihrem vollen Licht gesehen und nach ihrem Werte geschätzt zu werden, nachdem die konventionellen Formen vergessen waren, die den erst so gerühmten Eintagswerken zum Erfolge verhalfen.

Eugène Delacroix

DIE NEUERWERBUNGEN DER KÖNIGLICHEN NATIONAL-GALERIE ZU BERLIN

Es ist ganz natürlich, daß in künstlerisch unfruchtbaren Jahren die Blicke der Galeriedirektoren, auch die eines so moderngesinnten, wie Herrn von Tschudis, in die Vergangenheit schweifen, und zweifellos sind dort noch sehr interessante Entdeckungen zu machen. Jedenfalls hat es in der Malerei des 19. Jahrhunderts und sogar in Berlin außerordentliche Erscheinungen gegeben, von denen die Kunstgeschichte nichts oder doch nur ganz wenig weiß. Wer kennt Johann Erdmann Hummel oder Karl Ludwig Buchhorn? Von der heutigen Generation in Berlin kaum jemand, und doch sind beide ganz ausgezeichnete Künstler gewesen. JOH. ERDMANN HUMMEL (1769—1852), der in Kassel und Berlin gewirkt hat, ist als Urheber der vor einem Jahr im Künstlerhaus ausgestellt gewesenen drei Bilder ermittelt worden, die das Schleifen, Transportieren und Aufstellen der Granitschale vor dem Alten Museum in Berlin schildern und die damals ob ihrer merkwürdig realistischen Haltung und der gut herausgebrachten Absicht, Freilicht-Darstellungen zu geben, allgemeines Aufsehen erregten. Zwei dieser Bilder ›Das Schleifen der Granitschale‹ und ›Die provisorische Aufstellung im Lustgarten‹ sind der National-Galerie von dem Besitzer, Kommerzienrat Bialon, geschenkt worden. Außerdem ist die Galerie in den Besitz eines weiteren Bildes des Malers ›Die Schachpartie‹ gelangt, das einige bekannte Berliner Persönlichkeiten, wie den Architekten Genelli, den Grafen Ingenheim, den Maler Bury, den Grafen Brandenburg und Hummel selbst in einem von Kerzen beleuchteten Zimmer um ein paar Schachspieler versammelt zeigt. Durchs Fenster sieht man den Mond am blauen Nachthimmel. KARL LUDWIG BUCHHORN (1770—1856) war ein hervorragender Porträtzeichner. Eine von den erworbenen Arbeiten stellt Gottfried Schadow stehend dar, äußerst lebendig aufgefaßt und mit energischen Strichen flott gezeichnet. Einige andere Porträts wirken direkt malerisch. Die Dresdener Ausstellung hat dem deutschen Publikum eigentlich erst einen Begriff davon gegeben, was für ein großartiger und vielseitiger Künstler GEORG FERDINAND WALDMÜLLER (1790—1866) war, und die Ausstellung bei Miethke-Wien im vergangenen Herbst überraschte selbst die, welche diesen wundervollen Maler jetzt gut zu kennen glaubten. Es ist Herrn von Tschudi gelungen, für seine Galerie vier höchst charakteristische Stücke von Waldmüller zu erwerben. Das schönste davon ist eine ›Praterlandschaft‹ mit sehr tiefliegendem Horizont, vorn eine Gruppe riesiger Bäume, in der Ferne Häuser. Welche Klarheit der Farbe! Welche vollendete Zeichnung! Die schöne helle Luft meisterhaft. Wundervoll die Lufttöne an den fernen Häusern. Ganz prächtig ist auch ein ›Blick auf Ischl‹. Vorn eine Bauernfamilie. Man muß erstaunen über die Natürlichkeit, mit der Waldmüller das Grün in der Natur gibt. Die duftige, heitere Ferne mit dem Ort und den umgebenden Bergen ist einfach herrlich. Und wie fein hat der Künstler den Charakter der Gegend erfaßt! Dann sind zwei Bildnisse von ihm da. Das Brustbild einer alten Dame mit weißseidener Spitzenhaube wirkt weniger glatt als das Porträt einer behäbigen Bürgersfrau in weinrotem Kleide, einen weißen Kaschmirschal auf dem Schoß, an die sich zärtlich das weißgekleidete Töchterchen schmiegt. Die Reinheit und Schönheit eines so lieben blonden Mädchens kann nicht leicht anmutiger wiedergegeben werden. Ein zweiter, sehr liebenswürdiger Wiener Künstler aus der Waldmüllerzeit ist ERASMUS ENGERT (1795—1871), der in einem kleinen Bilde ›Im Garten‹ eine ganz entzückend intime Naturbeobachtung liefert. In diesem Gärtchen sitzt vorn ein junges graugekleidetes Frauchen mit dem Strickstrumpf und liest in einem großen, auf ihren Knieen liegenden Buche. Hinten ein steifes weißes Häuschen, das von Sonnenblumen umblüht wird. Aber Herr von Tschudi hat dieses Mal überhaupt eine glückliche Hand gehabt. In Brüssel hat er einen wundervollen, für verschollen gehaltenen WILHELM LEIBL kaufen können, eine ›Dachauerin mit ihrem Kinde‹, die vor einer grauen Wand sitzen. Das Bild ist um die gleiche Zeit entstanden wie die ›Beiden Dachauerinnen‹, also etwa 1873, und ist kein minder schönes Stück Malerei. Prachtvoll ist das Schwarz der Mützen und Kleider, und die Malerei der Köpfe bei aller Kraft von der erstaunlichsten Weichheit. Ein erstklassiges Werk ist vor allem der neuerworbene HANS THOMA ›Der Rhein bei Säckingen‹. Da sieht man, was Thoma auch als Maler leisten konnte. Und wie frisch und heiter ist dieses Bild von 1873, auf dem man vorn durch die Wiesen eine Bauernfamilie mit ihrem Esel ziehen sieht! Dieses Bild ist ohne Zweifel eines der schönsten und wertvollsten Thomas, die es gibt. Das Prunkstück unter den Ankäufen aber ist wohl der große ARNOLD BÖCKLIN ›Die Kreuzabnahme‹ vor der weißen Mauer, ein Bild, das durch seinen großen Stil und die fabelhaften Farben immer einen starken Eindruck machen wird. Sehr fein ist ein kleineres Bild von HANS V. MARÉES ›Rastende Kürassiere‹ von ungewöhnlich reizvoller koloristischer Haltung. Man würde eher auf die Skizze eines französischen Orientmalers schließen als auf ein Werk des großen Stilkünstlers. Ganz vorzüglich in seinem gröngoldenen Ton ist ein kleiner ALBERT BRENDEL, ›Eine Sommerlandschaft‹, die vielleicht Barbizon darstellt. Nicht weniger schön erscheint eine tieftonige ›Campagna‹ von dem Düsseldorfer HEINRICH LUDWIG (1829—1897), dunkle Bäume, die um eine Lache stehen. Dazwischen Steine und in der Ferne Felsen. In dieses klassische Milieu wollen sich die angekauften Bilder von OSKAR FRENZEL ›Kühe am Bach‹ und GUSTAV WENDLING ›Botschaft von hoher See‹ mit dem im Türrahmen gegen das Licht sitzenden rotgekleideten Kerl nicht recht einfügen. Dem Handzeichnungskabinett der National-Galerie wird ebenfalls manches kostbare Stück zugeführt. Sehr schöne Studien von KÄTHE KOLLWITZ, zwei zum Bauernkrieg, zwei männliche Köpfe, ›Totes Kind‹ und ›Schlafender Knabe‹. Ein paar Farbenstiftzeichnungen von OTTO FISCHER ›Weißwasser‹ und ›Moorluch‹. Ein schönes Aquarell von THEODOR ALT ›Rothenburg o. T.‹ Ferner Handzeichnungen und Aquarelle von WILH. V. KOBELL, SCHWIND, FRANZ MEYERHEIM, GOTTFRIED SCHADOW und THÖNY. Auch die Plastik in der National-Galerie erfährt eine recht stattliche Bereicherung durch die Neuerwerbungen und zwei sehr generöse Geschenke. Herr Huldschinsky stiftete der Sammlung einen kleinen bronzenen ›Penseur‹ von RODIN, der den Besuchern von dessen Atelier immer durch die





AUGUSTE RODIN STUDIEN ZUM HÖLLENTOR

köstliche Patina auffiel und nach dem die neueren Vergrößerungen des »Denkers« gemacht sind. Uebrigens wirkt dieser kleine »Penseur« feiner als diese. Die Familie von Siemens gab die Büste von Werner von Siemens, die ADOLF HILDEBRAND geschaffen und die eine von dessen glänzendsten Leistungen ist. AUGUST GAUL gelangte mit dem wuchtigen, großen stehenden Löwen in die National-Galerie, einer Bronze mit eingesetzten Onyxaugen, von der man den Gipsabguß im vergangenen Jahr in der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in München sah. Von HUGO KAUFFMANN wurde die Büste »St. Georg« in weißem und schwarzem Marmor erworben, von CONSTANTIN STARCK der Marmor »Die Quelle«, die etwas weichliche Figur eines stehenden Mädchens, von LUDWIG VORDERMEYER ein nicht übler lebensgroßer bronzener» Hahn«. Mit Genugtuung bemerkt man, daß für die Sammlung die ganz hervorragend schöne Büste des Bildhauers Dillens von dem trefflichen JULES LAGAE angeschafft wurde. Von dem verstorbenen DILLENS selbst findet man vier kleine bronzene Reproduktionen seiner berühmten »Vertreter der Antwerpener Gilden« von einem öffentlichen Bauwerk. In der Tat: Man soll die moderne staatliche Kunstsammlung in Europa suchen, die im Laufe eines Jahres durch Zuwendungen und Ankäufe einen so großen Zuwachs an wertvollen Kunstwerken erfährt, wie dieses Mal die Berliner National-Galerie. Gewiß hat dafür, daß die Erwerbungen künstlerische Bedeutung besitzen, in erster Reihe der Direktor gesorgt; aber auch die Ankaufskommission und das Kultusministerium haben das ihrige getan und verdienen also Anerkennung. Und soviel Uebles der Kunst in Berlin geschieht — die Entwicklung, welche die National-Galerie unter der Leitung Tschudis genommen, darf alle deutschen Herzen mit Stolz erfüllen.

HANS ROSENHAGEN

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

NEW YORK. *80. Jahresausstellung der National Academy in New York.* Die National Academy feiert ihr achtzigjähriges Bestehen mit einer Ausstellung, die entschieden über dem Niveau der Mittelmäßigkeit steht, an das sie uns in den letzten Jahren gewöhnte. Schwache Leistungen sind in der Minorität und viel Interessantes und sogar Vortreffliches ist an den Wänden des Fine Arts-Building zu sehen. Eine ganze Gruppe Maler, die ihr Heim im Westen der Vereinigten Staaten aufgeschlagen haben, sind zum ersten Male hier vertreten und wenn sie keine genialen Leistungen aufzuweisen haben, so ist es doch frisches Blut, das den alten Körper der Akademie lebendiger und moderner macht. Glänzend in der Farbe, voll Sonnenlicht und in seiner impressionistischen Manier gemalt, ist CHILDE HASSAM'S (für deutsche Begriffe allerdings fremdartige) schwarzhaarige »Lorelei«, die den begehrtesten Preis, von dem alten amerikanischen Kunstgönner Thomas Clarke gestiftet, gewann. Der Proctor-Preis für das hervorragendste Porträt der Ausstellung ging auf THOMAS EAKENS über, der eine kraftstrotzende, derbe Persönlichkeit in sehr unkonventioneller Arbeitstracht mit ausgespreizten Füßen, eine Hand in der Hosentasche, die andere ein Blatt Papier haltend, darstellt. Man würde das Porträt für das eines unserer kräftigen Hinterwäldler halten, die dem Urwald eine Ernte abringen, sagte einem nicht der Katalog, daß es das Bild eines Professors Leslie Miller sei. In seinen etwas nüchternen, braunen und grauen Farbentönen, in Pose und Charakteristik ist es eines der wirksamsten Porträts der gerade auf diesem Gebiete sehr reichen Ausstellung. Die Hallgartenpreise fielen der erste auf LOUIS MORA für eine in lichten Farben und großen Dimensionen gehaltene Anekdote, zwei Frauen in Kolonialkostümen einen Brief lesend, der zweite auf GUSTAV WIEGAND für ein Nachtstück von trefflicher Tonwirkung »Mondschein im ersten Frühling«, der dritte einem netten und unbedeutenden Sittenbildchen von M. PETERSEN, zwei junge Mädchen und ein alter Mann in einem Antiquitätenladen, alte Drucke besichtigend, zu. Die vom jüngern Inness zur Erinnerung an seinen Vater gestiftete Goldmedaille für die beste Landschaft wurde EDWARD GAY'S »Im Südwind«: grüne Weizenfelder in Wind und Regen schwankend, voll feiner Luft- und Lichtstimmung, zuerkannt. Sehr anziehend ist das Bildnis der Schauspielerin Eleanor Robson in graublauen Farbentönen als »Nur Mary Ann«. Sie steht bei dem Teebrett, die Handschuhe anziehend, ohne welche sie den genialen Kostherrn nicht bedienen darf, da er die roten Hände des »Mädchens für alles« nicht erträgt. Der pathetische Ausdruck ihrer Hingebung ist ausgezeichnet wiedergegeben und LOUIS LOEB tritt mit diesem Bilde in die Vorderreihe amerikanischer Porträtmaler. Mrs. IRA SHALER von Whittemore in weißem, gestickten Mousseline ist ein köstliches, frisches Bildchen. WILLIAM M. CHASE'S Porträt des Mr. Kennedy, eines der Gründer des Presbyterianer Hospitals, in vornehmster Auffassung und Durchführung, mit be-



AUGUSTE RODIN — STUDIE ZU DER GRUPPE „DIE DREI SCHATTEN“

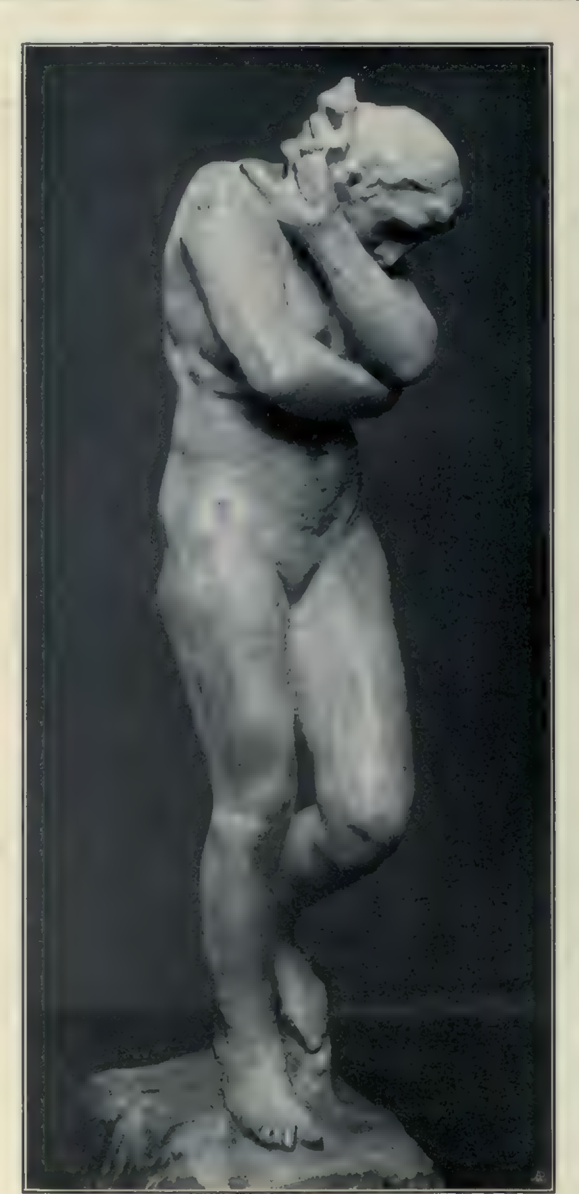


AUGUSTE RODIN — DIE DREI SCHATTEN

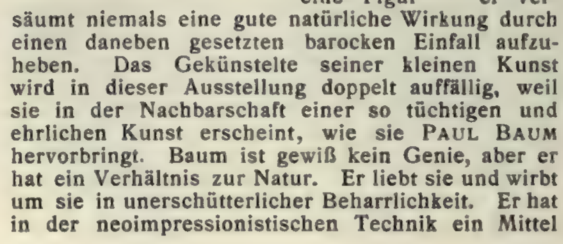
sonders trefflich modellierten Händen zeigt diesen Künstler auf der Höhe seiner Kunst; ein junges Mädchen in braunem Sammt, lebendig und einschmeichelnd, ein Stilleben, Messingkrüge und Becher und endlich eine seiner trefflichen Shinnecock-Hill-Landschaften vervollständigen seinen Beitrag zu der Ausstellung. Interessant wie immer sind JOHN W. ALEXANDER'S Gemälde. Eine »Studie«, ein sitzendes Mädchen vor einem weißverhängten Fenster, ein Profilbild, der Kopf im Schatten, in grüner Kleidung, ist ebenso wie sein Bild »Eine Lieblingsecke«, wohin sich ein allerliebstes Kind träumend zurückgezogen, oder »Ein interessantes Buch«, alle mit feinsinniger Beobachtung von Licht und Schatten und koloristisch hervorragend. Frau COX hat ein hübsches Doppelporträt eines Knaben und eines Mädchens, BENSON eines zweier weißgekleideten Mädchen voll Sonnenlicht. Sonst stehen die Porträts meist unter dem Einfluß des vorjährigen Sargentbildes der beiden Fräulein Hunter. Damen in Schwarz grüßen uns von allen Wänden. Interessant ist eine grauhaarige Matrone von TELMA BAYLOS. Das Porträt einer alten Dame von ALDEN WEIR, der auch mit einer trefflichen Landschaft »Nach dem ersten Frost« vertreten ist, das Bild seines Vaters von WILES, ein Selbstporträt eines jungen Künstlers, O. ROULAND, ein trefflich charakterisiertes Brustbild des Bildhauers Hartley von M. BANCROFT und das des alten Schauspielers Le Moyne von WOOLF tragen dazu bei, die Ausstellung von Porträts hervorragend zu machen. Treffliche Sittenbilder sind von FLORIAN, »Ein Wiegenlied« von FRANCIS DAY, von HAZARD »Probelektüre«; Scenen aus den nunmehr verschwundenen Grenzergefechten zwischen Indianern und amerikanischen Kavalleristen von SCHREYVOGEL. Drei junge Maler: JEROME MEYER mit einer Gruppe Proletarierkinder, GLACKEN mit seinem East River-Park, mit keck gezeichneten Müßiggängern auf den Bänken und den vorbeigleitenden Booten auf dem Wasser, und ROSEN »Anblick von Union Sqare« führen sich vielversprechend ein. Und nun zu den Landschaften. Alle Stile, Richtungen und Manieren sind vertreten und von jeglichem kann man vortreffliche Beispiele hervorheben. Noch immer ist die Landschaft das ureigentliche Feld des amerikanischen Malers. WEND's Alpenschneelandschaft ist eine kraftvolle Impression, EATON's »Unter den Kiefern« mit der massiven Gruppierung dunkler Bäume gegen einen rotglühenden Abendhimmel wurde schon in St. Louis ausgezeichnet, »Sonnenaufgang im Oktober« von BOGERT, »Dunmore See« mit seinen bräunlich-roten Farbentönen und »Picknick am Lake George« von BRISTOL, die »Battery« in New York mit den aus dem Nebel auftauchenden Häuserkolossen von CHAPMAN; unter den zahlreichen vortrefflichen Schneelandschaften wohl die beste: »Logging in Winter«, Baumstämme, die über Eisfelder abwärts geschleppt werden, von BIRGE HARRISON, die effektvollen Nachtstücke von REDFIELD, VOORHEES und DEARTH, die Marinen von REHN und RICHARDS, sie alle geben dieser Ausstellung den Stempel ehrlichen Wollens und tüchtigen Könnens.

P. HANN

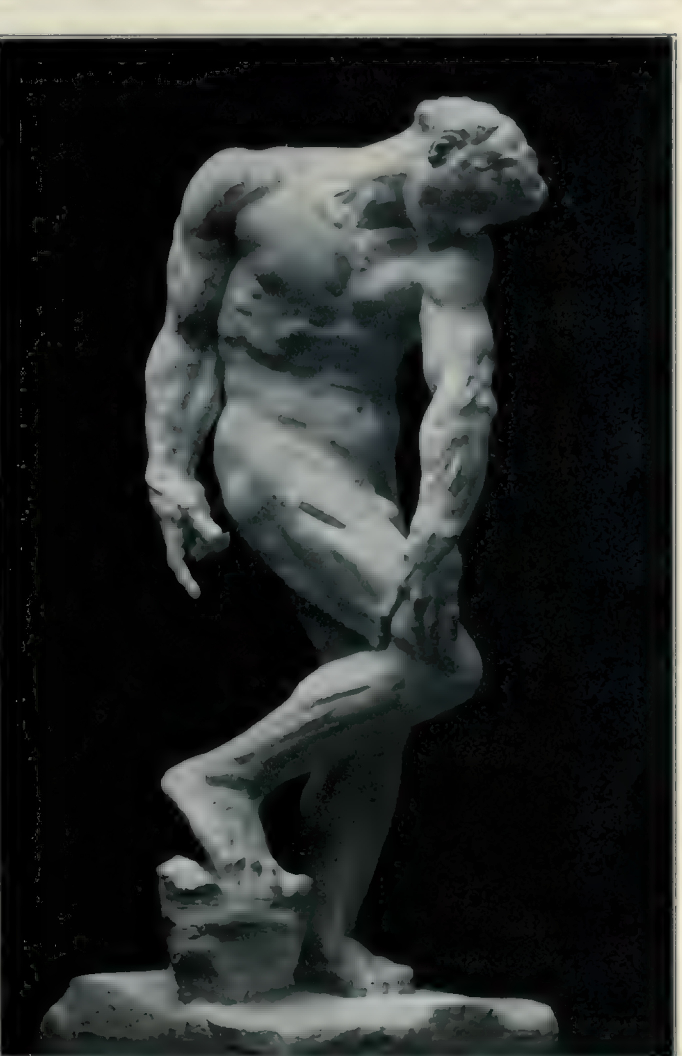
BERLIN. Man kann von JOZEF ISRAELS in seinem hohen Alter wohl kaum mehr überraschende neue Leistungen erwarten; aber es ist doch ganz erstaunlich, was für gute Bilder er noch produziert. In der Ausstellung des *Salons Paul Cassirer* findet man vierzehn Oelbilder und acht Aquarelle von ihm und keine Arbeit ist darunter, der sich nicht eigene künstlerische Vorzüge nachrühmen ließen. Man kann sagen, sie hätten in ihrer Dunkelheit etwas Uniformes, sieht man jedoch das einzelne genauer an, so merkt man bald, wie verschieden sie trotzdem wirken. Man kann sagen, sie seien schlecht gezeichnet und unerfreulich gemalt und muß doch am Ende zugeben, daß der Künstler genau das ausgedrückt hat, was er ausdrücken wollte, daß seine Mittel also durchaus zureichten. Und sucht man nach einer Erklärung dafür, warum die Schöpfungen von Israels trotz ihrer Mängel in sich doch etwas sehr Vollkommenes sind, so kommt man schließlich zu dem Ergebnis, daß die Beseelung der Materie es ist, was des Künstlers Schöpfungen schön erscheinen läßt. Man hat alle diese Bilder schon einmal oder gar öfter gesehen; denn er malt sie immer wieder diese »Strandarbeiter«, die Körbe voll Fische durch die Dünung tragen; diese armseligen Fischerwitwen, die Botengänge machen und, keuchend unter ihren Säcken und Körben, das müde Kind nach sich ziehend, über durchweichte Landstrassen wandern, an behaglichen Dorfhäusern vorbei oder zwischen den Dünen. Man kennt sie lange diese »Ankerträger«; diese nähend vor dem offenen Fenster sitzenden Mädchen, diese Mütter und Kinder, die vor der bewegten, grauen See sitzen und nach dem Boot des Vaters ausschauen; diese alten Mütterchen, die mit zitternden Händen Augenglas und Zeitung halten, um nachzusehen, wo das Schiff mit dem Sohn jetzt sein mag. Eine ganze Welt von Menschenschicksalen, voll Leid und Freud, voll Behaglichkeit und Not, aber immer durchleuchtet von Gottvertrauen, von Geduld und Ergebung, offenbart sich in Israels Bildern, und diese Welt ist nicht nur gesehen, sondern auch gefühlt, nicht nur gemalt, sondern ganz erlebt. So lange Israels sich heller Farben bediente, wirkten solche Scenen entschieden sentimental oder gar süß und tun es noch, wovon man sich in holländischen Museen überzeugen mag. Seitdem er seine Gestalten in die dämmerige Beleuchtung der Abendstunde oder der engen Fischerstuben gesetzt, hat sich das Sentiment in Stimmungen von großer Eindringlichkeit verwandelt. Und wie kultiviert ist des Malers Palette! Wie reich ist diese Dunkelheit seiner Bilder an Halbtönen und Uebergängen! Diese Menschen leben in einer Atmosphäre, die Israels für sie gefunden. Sie und diese sind eins wie die Gottheit und die Schöpfung. Die schönsten dieser neuen Bilder dürften der »Strandarbeiter«, »Ein armseliges Dasein«, das »Bildnis eines alten Mannes« und das einer »Jungen Frau« im Profil; ferner die Aquarelle »Ankerträger«; »Mädchen in den Dünen« und »Nähendes Mädchen« sein. Es wird mit dem Worte »Weltanschauung« in der Kunst sehr viel Unfug getrieben. Weltanschauung und wirkliche Kunst sind eigentlich identisch. Israels hat beides. Aber nicht jeder, der eine eigene Welt zu zeigen vorgibt. So auch KARL WALSER nicht, der von Beardsley, Th. Th. Heine und Somoff angeregt, allerlei phantastische oder steife Bildchen im Biedermeiergeschmack malt. Nichts steckt dahinter als die Absicht, des Malers Geist leuchten zu lassen. Aber da ist weder Tiefe noch Anschauung, weder Kraft noch Kunst, sondern lediglich eine zierliche Spielerei, die für Plakätchen oder Lackarbeiten sich wohl eignen mag, aber trotz aller Bizarrerie, aller gesuchten Intimität und Bescheidenheit greulich fad ist. Nicht, daß Walser unbegabt wäre, jedoch seine Art hat etwas absolut Dilettantisches. Und wenn ihm irgend etwas gelungen ist, eine Luft oder eine Figur — er versäumt niemals eine gute natürliche Wirkung durch einen daneben gesetzten barocken Einfall aufzuheben. Das Gekünstelte seiner kleinen Kunst wird in dieser Ausstellung doppelt auffällig, weil sie in der Nachbarschaft einer so tüchtigen und ehrlichen Kunst erscheint, wie sie PAUL BAUM hervorbringt. Baum ist gewiß kein Genie, aber er hat ein Verhältnis zur Natur. Er liebt sie und wirbt um sie in unerschütterlicher Beharrlichkeit. Er hat in der neoimpressionistischen Technik ein Mittel



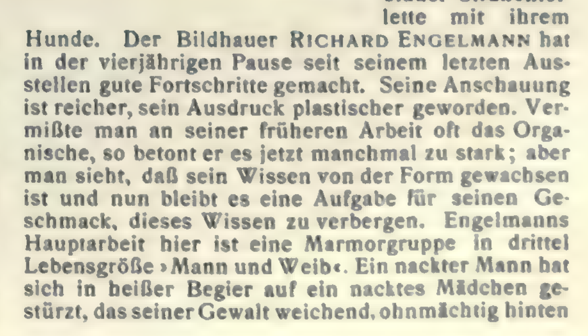
AUGUSTE RODIN EVA



gefunden, gewisse Phänomene, vor allem das lebengebende Licht in der Landschaft mit höchster Wirkung zur Darstellung zu bringen. Seine Schöpfungen sind die glänzendsten Beweise dafür, daß Impressionismus und Intimität einander nicht ausschließen. Wie wenige von den Malern, die den Impressionismus für die Malerei der Leute, die nicht arbeiten wollen, erklären, arbeiten so ernsthaft wie Paul Baum. Wie wundervoll sind seine meist flandrischen Landschaften gezeichnet! Wie überzeugend gibt er das Räumliche! Neuerdings ist er farbiger und breiter geworden. Erreicht er damit auch sehr schöne Wirkungen, so scheint es doch, als ob zu seiner graziösen Art die lebhaften Blau und Orange weniger passen wollen als das nuancenreiche Grau, dessen bindende Kraft für alle Farben die holländischen Landschafter des 17. Jahrhunderts so gut kannten und so fein verwendeten. Außerdem bringt ihn dieses schöne Grau aus der gefährlichen Nähe der französischen Neoimpressionisten, die es nicht haben. Und da Baums Naturschilderungen zeichnerisch immer so außerordentlich durchgebildet sind, will die breitere neoimpressionistische Technik, die eben darum breit erscheint, weil sie nicht mit kleinen, sondern mit grösseren Flecken reiner Farbe arbeitet, nicht eigentlich zu jenen passen. Es entstehen zuweilen direkte Mißverhältnisse. Von diesen farbigeren Landschaften macht die Dorfstraße mit den in Sonne gebadeten, rotbedachten Häusern und den leuchtenden violetten Schatten wohl den stärksten Eindruck. Reizvoller aber und vornehmer wirken unzweifelhaft die so wunderbar durchgearbeiteten grauen Landschaften: »Die Farm in Flandern« in bezaubernder Vorfrühlingsstimmung, der »Kanal mit gelben Blumen«, die »Kanallandschaft mit Brücke«, der »kleine Kanal im Frühjahr« und ähnliche. In dem »Marktplatz von St. Anna« mit dem dachlosen hohen Turm und den herbstlichen Bäumen ist es Baum übrigens gelungen, Brillanz der Farbe mit Zartheit und Intimität zu verbinden. Ganz hervorragend sind des Künstlers Aquarelle und Zeichnungen. Da ist er ganz original, ganz in seinem Element und wie farbig, auch wenn er nur in Schwarz und Weiß schafft! Sein mit dem Bleistift gezeichneter »Dampfer mit Segelschiff« hat etwas so Lebendiges in der Atmosphäre und im Wasser wie seine besten gemalten Bilder. Niemals hat ein Künstler eine glücklichere Propaganda für das Gute der neoimpressionistischen Technik gemacht. Man möchte HERMANN SCHLITTGEN für seine Malereien ein ganz klein wenig von der Intimität Baums wünschen. Sie haben etwas Grobes und Massives. Die Hauptschuld daran tragen wohl seine schweren Farben. Wirklich erfreulich ist von seinen Bildern nur die nackte Schöne, die mit dem Rücken gegen den Zuschauer »vor dem Spiegel« über einer Waschtoilette die Haare ordnet. Der Körper ist leidlich gezeichnet und das Fleisch gut und in recht natürlicher Farbe gemalt. Aber wie erdfarben sieht das auf seinem weißen Bett sitzende Mädchen aus! Wie wenig stimmt dieses Weiß zu dem Körper! Wie unschön ist die Komposition in dem Familienbildnis, das Kothe, den Sänger zur Laute, mit Frau und Töchterchen darstellt. Auch das Porträt des eigenen Sohnes ist Schlittgen wenig gelungen. Der Einschuß MUNCH behagt gar nicht. Etwas besser wirkt das Bildnis der Frau Schlittgen in blauer Straßentoilette mit ihrem Hunde.



AUGUSTE RODIN ADAM



Der Bildhauer RICHARD ENGELMANN hat in der vierjährigen Pause seit seinem letzten Ausstellen gute Fortschritte gemacht. Seine Anschauung ist reicher, sein Ausdruck plastischer geworden. Vermißte man an seiner früheren Arbeit oft das Organische, so betont er es jetzt manchmal zu stark; aber man sieht, daß sein Wissen von der Form gewachsen ist und nun bleibt es eine Aufgabe für seinen Geschmack, dieses Wissen zu verbergen. Engelmanns Hauptarbeit hier ist eine Marmorgruppe in drittel Lebensgröße »Mann und Weib«. Ein nackter Mann hat sich in heißer Begier auf ein nacktes Mädchen gestürzt, das seiner Gewalt weichend, ohnmächtig hinten

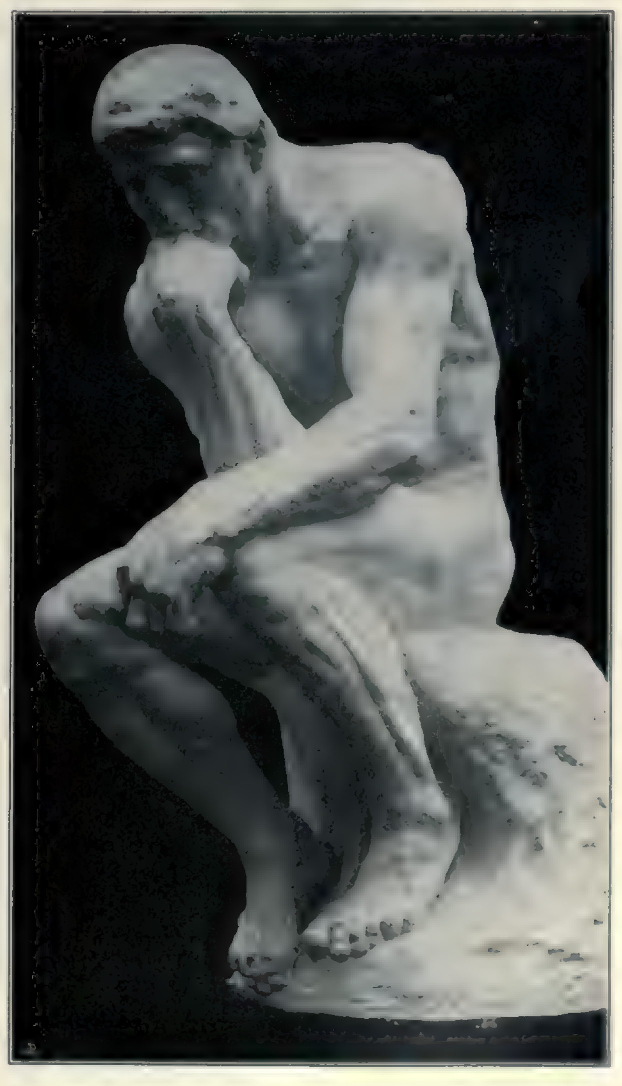


AUGUSTE RODIN
• DER DENKER •

übersinkt. Die Situation ist eindeutig, das Ganze aber doch keusch, im Ausdruck des Mädchens vielleicht zu keusch. Und im Vergleich zum Körper des Weibes ist der des Mannes vielleicht zu sehr durchgebildet. Dann findet man hier die Büste eines Weibes von gewalttätigem Ausdruck ›Volksführerin‹. Eine Arbeit, die tüchtiges Studium und auch Absicht auf den großen Stil verrät. Eine marmorne ›Frau im Wind‹ beweist, daß Engelmann Sinn für das Charakteristische von Ausdruck und Bewegung hat. Sehr lobenswert erscheint, trotz ein paar lebloser Männerbeine, das enganeinandergeschmiegte bronzene ›Liebespaar‹. Wenigstens ist das Unmalerische der modernen Tracht in der Darstellung dieser beiden Kinder des Volkes glücklich überwunden, und das kleine Format hat den Künstler nicht zu einer kleinlichen Ausführung verleitet. HANS ROSENHAGEN

MÜNCHEN. Professor ALBERT VON KELLER hat in den Räumen des Kunstvereins eine Sammelausstellung veranstaltet, welche einen guten Ueberblick über sein bisheriges Schaffen gestattet. Wir können seine künstlerische Entwicklung von 1871 an bis zum heutigen Tage verfolgen. Ein reiches vielseitiges Talent von vornehmer Art, stellt er sich bei jedem Bilde ein neues malerisches Problem und ist so mit jedem neuen Werke stetig fortgeschritten, bis er seine volle Reife erreichte. Die früheste Arbeit, eine Skizze zu einem Bilde „Audienz“ vom Jahre 1871 zeigt ihn schon als einen malerisch feinempfindenden Künstler mit Eigenschaften, die er in den folgenden Jahren, wo das ungemein stimmungsvolle Gemälde „Chopin“ (1873) und „Am Strand“ (1874) entstanden, immer mehr ausbildete. Die Bilder dieser Periode sind sehr tief in der Farbe und satt im Kolorit, sie wetteifern an dekorativem Reiz mit dunklen sammetartigen Stoffen und Teppichen von gedämpften sonoren Farben. In den achtziger Jahren entstehen dann eine Reihe von Porträts, die alle Vorzüge dieser Malerei mit einer scharf individualisierenden Auffassung vereinigen. Einige davon geben manchmal die Natur mit voller Unbefangenheit und Naivität wieder. — Bei einem so reichen, vielseitig entwickelten Können, bei so sicherer Beherrschung aller Ausdrucksmittel wird es Keller nicht schwer, seinen eigenen Empfindungen Ausdruck zu geben. Auch diese sind sehr differenzierter, feingeistiger Natur. Gerne verweilt seine Phantasie bei mythischen, legendarischen Stoffen. Es finden sich viele Skizzen zu seinem berühmten Bilde Auferweckung von Jairi Töchterlein, einer Märtyrerin, einer Somnambule, ferner zu einer Kreuzigung vor. Im Mittelpunkt seines Schaffens steht die Frau. Weibliche Anmut und Grazie, Züge indivdueller Schönheit erhöht er noch in seinen Bildern durch den Zauber seiner Kunst.

DRESDEN. Für die Dresdner Galerie wurde soeben das bekannte kleine Menzelsche Deckfarbenbild ›Im Biergarten‹ nach Erinnerungen aus Kissingen für 35000 M. aus den Mitteln der Pröll-Heuer-Stiftung erworben. Der akademische Rat beschloß den Ankauf des Bildes drei Tage vor Menzels Tode — was von Wichtigkeit ist, da satzungsgemäß aus den Erträgnissen der Pröll-Heuer-Stiftung nur Bilder von lebenden deutschen Künstlern angekauft werden dürfen. Die Dresdner Galerie besaß bisher von Menzel nur das Bild aus dem Jahre 1847 ›Predigt in der alten Klosterkirche zu Berlin‹, auf dem Schleiermacher dargestellt sein soll. Ob Menzel dieses Bild als unvollendet angesehen oder ob er schon damals gelegentlich der impressionistischen Malerei gehuldigt hat, ist nicht ausgemacht. Jedenfalls bedeutet das zweite Menzelsche Gemälde trotz seiner Kleinheit (17,5 : 24 cm) eine hervorragende Bereicherung der Dresdner Galerie. Eine Abbildung davon findet sich in dem köstlichen Bruckmannschen Menzelwerk S. 61. Ein älterer Herr sitzt mit einer jungen Dame am Tische beim Bier und unterhält sich mit einem Jäger und einem Radfahrer. Eine Kellnerin kommt mit Bier. Zahlreiche Kurgäste kommen und gehen oder sitzen ringsum. Unterm Tische spielt sich eine Begegnung zwischen einem Dackel und einem Mops ab. Jenseits der Böschung sieht man die belebte Straße. Mit scharfer Charakteristik sind die einzelnen Persönlichkeiten wiedergegeben, aber auch malerisch ist das in Deckfarben gemalte Bild ungemein fein. Zur Wahl für den Ankauf stand übrigens noch das bekannte Gemälde ›Der Marktplatz zu Verona‹, das gegenwärtig in Ernst Arnolds Kunstsalon zu Dresden ausgestellt ist.



AUGUSTE RODIN — DER DENKER



AUGUSTE RODIN STUDIE

Es fand aber nicht den einstimmigen Beifall des akademischen Rates, der die Pröll-Heuer-Stiftung zu verwalten hat.

FRANKFURT a. M. Das Städelsche Kunstinstitut besitzt eine reiche Sammlung kleiner Aquarelle von STEINLE, in denen sich die romantische Kunst der Nazarener von ihrer glücklichsten Seite zeigt; in einem großen Saal zusammengedrängt, konnten sie bisher nicht wirken. Seit kurzem ist nun eine Flucht neuer Oberlichtkabinette eröffnet worden, die aus bisherigen Bodenkammern umgebaut sind: in den niedrigen Räumen, auf hellfarbigen Wandbespannungen, kommen die feinen Wirkungen dieser einfachen Bildchen in ganz überraschender Weise heraus. Der Forderung, daß ein Museum die Kunstgeschichte der betreffenden Stadt besonders pflegen möge, ist hier in sehr glücklicher Weise genügt worden. Ein anderer Teil dieser neuen Kabinette dient zu wechselnden Ausstellungen, namentlich von Kupferstichen; gegenwärtig sieht man hier eine interessante Leihausstellung moderner österreichischer Graphik. In den bisherigen Galerieräumen ist nun durch das Herausnehmen der früheren Ausstellungseinrichtungen für die Kupferstiche, sowie der zahlreichen Steinleschen Aquarelle viel Platz geschaffen worden. Dazu sind noch die großen Kartons der nazarenischen Schule, dieser Schrecken aller Museumsdirektoren, aus den Bilderräumen hinausgekommen, sie hängen jetzt im Studiensaal des Kupferstichkabinetts, wo man ja für ihre Linienwirkungen am ehesten Verständnis haben wird. Endlich sind noch zwei große Türen in der Galerie geschlossen worden, zur Vergrößerung der Wandflächen und zur Trennung des Oberlichtes von dem scharf einfallenden Seitenlicht. Durch diese mehrfache Entlastung der Galerie ist es möglich geworden, deren eine Hälfte, die Bilder des 19. Jahrhunderts, in freierer, übersichtlicher Weise anzuordnen: ein Saal enthält die Fresken und Oelgemälde der Nazarener, ein anderer die Düsseldorfer und ähnliches; in der südlichen Kabinettreihe findet man die Frankfurter, vom 17. Jahrhundert bis zu THOMA und TRÜBNER hin, in der nördlichen Kabinettreihe die moderne Malerei. An dem einen Ende der Galerie hat man damit begonnen, den Räumen kräftigere Farben zu geben; besonders glänzend wirken da einige treffliche moderne Bilder, von LIEBERMANN, LEIBL u. a., deren Wirkungen bisher, bei der Ueberfüllung der Galerieräume, nicht voll herausgebracht werden konnten. — Dem Kunstgewerbemuseum, das im verflossenen Jahre die bekannte kunstgewerbliche Sammlung WILHELM METZLER's kaufen konnte, ist nunmehr auch die Erwerbung der Medaillen und Plaketten aus dem Nachlaß desselben Sammlers gelungen; Frankfurter Kunstfreunde stellten dem Museum die dafür nötige Summe zur Verfügung.

WIEN. Ende Februar wurde im Palais des Ministerratspräsidiums eine aus fast 3000 Nummern bestehende Miniaturen-Ausstellung eröffnet, deren Erträgnis wohltätigen Zwecken dient. Die Ausstellung zeigt Werke aus dem Privatbesitz von etwa 200 Sammlern, an deren Spitze besonders auch die kaiserliche Familie vertreten ist. Dieses seltene künstlerische Ereignis findet in den weitesten Kreisen das lebhafteste Interesse. — Die Akademie der bildenden Künste erhielt vom Bildhauer JULES LAGAE aus Brüssel seine in der Sezession ausgestellte Büste des Dichters Goffin zum Geschenk.

BERLIN. In der National-Galerie wird z. Zt. eine umfassende MENZEL-Ausstellung vorbereitet, die sowohl die im Besitze des Instituts befindlichen, als auch die aus sonstigem öffentlichen und privaten Besitze erreichbaren Werke des Meisters zeigen soll; vor allem aber wird sie den gesamten künstlerischen Nachlaß Menzels vorführen.

MÜNCHEN. In der Kunsthandlung von E. A. Fleischmann gelangt Ende März eine Sammlung von Gemälden, großenteils aus den siebziger und achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts stammend, darunter Werke von KNAUS, LENBACH, F. A. v. KAULBACH, SEGANTINI, BOCHMANN, KUEHL, ACHENBACH, CALAME u. a., zur Versteigerung. Die Gemälde bildeten den deutschen Teil der Sammlung J. L. FORBES in London, deren Besitzer im vorigen Frühjahr verstarb.

MÜNCHEN. Die Kgl. Kupferstich- und Handzeichnungen-Sammlung veranstaltete vom 16. Februar ab eine Ausstellung der in ihrem Besitze befindlichen und sonstiger graphischen Arbeiten von ADOLF MENZEL.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

MÜNCHEN. Im Atelier ADOLF HILDEBRANDS war vor kurzem ein in Untersberger Marmor ausgeführter Brunnen zu sehen. Auf einer quadratischen Grundfläche entwickelt sich ein einfacher Stufenbau, daraus wächst ein würfelförmiges, reich gegliedertes Mittelstück mit Widderköpfen als Wasserspeier und großen Muscheln als Wasserbecken an den vier Ecken; als Bekrönung die Figur eines Trinkenden. Ein vollkommenes Bild dieser reizvollen Schöpfung ergibt sich erst im Zusammenhange mit der Umgebung, für die es gedacht ist, dem Hofe eines Berliner Hauses. Hier erst könnte man den eigentlichen Effekt der architektonischen Wirkung nachempfinden. Die maßvolle Schönheit in der Proportion der einzelnen Teile, das mannigfaltig gestaltete, reiche Detail, ihr gegenseitiges Verhältnis zueinander und wiederum die Harmonie aller Teile, das konnte man freilich auch hier schon bewundern. Unverkennbar zeigt sich uns die Hand des formenbildenden Künstlers in der Art und Weise, wie er das Tektonische und Plastische miteinander zu verschmelzen wußte. Am lebendigsten trat natürlich das plastische Moment in der prächtigen Figur des Trinkers, der Freude jedes Besuchers, in die Erscheinung. Wie der Durstige gierig eine Schale zum Munde führt und die köstliche Labe schlürft, das ist ein Bild von solcher Natürlichkeit des Ausdruckes, daß es sich jedem Beschauer dauernd einprägt. A. H.

KARLSRUHE. Professor KASPAR RITTER hat kürzlich ein großes meisterhaftes Porträtwerk vollendet, die lebensgroß ausgeführte Bildnisgruppe der Prinzessinnen von Löwenstein, worin der begabte Künstler seine ganze, gerade auf diesem Gebiete der Darstellung der weiblichen Eleganz und Schönheit so bewährte Kunst frei entfalten konnte, was ihm auch in hohem Maße geglückt ist. Ebenso hat auch GEORG TYRAHN, rühmlichst bekannt als Porträt- und Genremaler, ein großes Bild vollendet »Lebensfahrt«, in der feinen Empfindung, die wir an dem Künstler gewohnt sind, ebenso hervorragend, wie in der sorgsamen technischen Durchführung. Im Kunstverein erregte berechtigtes Aufsehen eine reichhaltige Ausstellung der Münchener *Luitpold-Gruppe*, die vortreffliche Werke aufwies. Ihr schloß sich eine große Kollektion des dazu gehörenden früheren hiesigen Schönleber-Schülers FRANZ HOCH an, der ganz hervorragende Werke, die zum besten auf landschaftlichem Gebiete gehören, uns vorführt. Auch die Kollektionen von GUSTAV KAMPMANN, BERTA WELTE, RUDOLF BÄUMER, WILHEM NAGEL und A. DES COUDRES vertreten die Karlsruher Landschafterschule aufs glücklichste.

MAINZ. LUDWIG WILLROIDER'S Kolossalgemälde »Nach der Sintflut« wurde für die hiesige Galerie angekauft.

BERLIN. In der Hauptversammlung des Vereins Berliner Künstler wurde in den Vorstand für das Jahr 1905 gewählt: Geh. Baurat Kayser, Maler Otto H. Engels als Vorsitzende, die Maler Hans Koberstein, Max Schlichtig als Schriftführer, Bankier Kretzschmar, Maler W. Simmler als Säckelmeister, Bildhauer Wandschneider als Archivar. Vertrauensmänner: die Professoren Ehrentraut, Eilers, Knaus, Körner, Schaper, v. Werner, Kiesel, die Maler Wendling und O. Frenzel.

STUTTGART. Professor ADOLF VON DONNDORF vollendete am 16. Februar sein 70. Lebensjahr. Der Künstler, ein Schüler Rietschels, ist 1835 in Weimar geboren.

MÜNCHEN. Professor JOSEF FLOSSMANN erhielt den Auftrag, für das neue chemische Institut



AUGUSTE RODIN — DER KENTAUR UND DIE BACCHANTIN

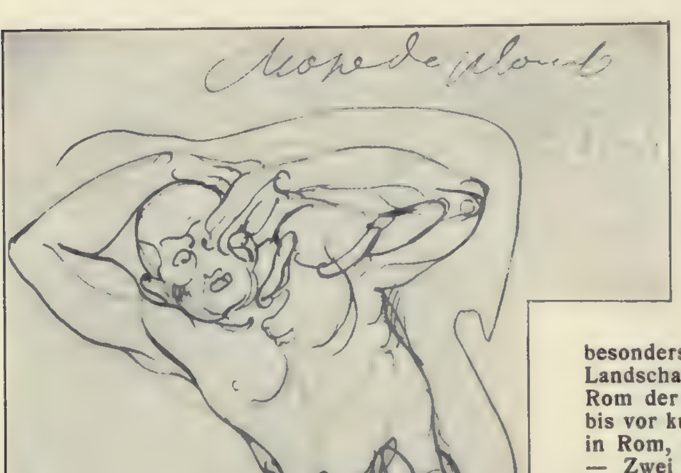
der Universität Tübingen eine Büste des verstorbenen Professors Freiherr von Pechmann zu schaffen.

DARMSTADT. ADOLF BEYER hat im Auftrag der Bürgerschaft der oberhessischen Stadt Lich, der Heimat der jungen, hessischen Großherzogin, ein größeres Gemälde des Stammschlosses der Fürsten von Hohensolms-Lich ausgeführt, das als Hochzeitsgabe überreicht worden ist. — Der Großherzog plant die Errichtung einer Kunsthalle für hervorragende Werke hessischer Künstler, sie wird auf den Paradeplatz zu stehen kommen, der überhaupt mit reichem, künstlerischem Schmuck ausgestattet werden soll. R.

GESTORBEN in Karlsruhe am 24. Februar der Professor an der dortigen Kunstakademie und Vorstand der Tiermalereiabteilung, VIKTOR WEISHAUPT, nach schwerem Leiden im Alter von 57 Jahren. Geboren 1848 in München, studierte er daselbst mehrere Jahre bei WILH. DIEZ. Nachdem er den Feldzug 1870/71 als Offizier mitgemacht hatte, unternahm er längere Studienreisen durch Frankreich, Italien und besonders die Niederlande, bis er 1895 an die hiesige Akademie berufen wurde, der er als eine ihrer hervorragendsten Zierden seither angehörte. Viktor Weishaupt galt mit vollstem Recht als einer der ersten Tiermaler unserer Epoche, wozu ihn seine lebensvolle energische Auffassung, seine kraftvolle und breite Technik, sein sattes, blühendes Kolorit in hohem Maße befähigten, wobei er, — wie alle großen Meister seines Faches — die einen integrierenden Bestandteil seiner künstlerischen Darstellung bildende Landschaft durchaus nicht vernachlässigte. Fast alle größeren Galerien Deutschlands und Oesterreich-Ungarns besitzen hervorragende, durch die Ausstellungen allgemein bekannte, Werke seiner genialen Hand. Die Karlsruher Künstlerschaft verliert in dem Verstorbenen nicht nur einen ihrer hervorragendsten Vertreter, sondern auch einen treuen Freund und humorvollen Gesellschafter, der ihr als früherer Vorstand des Künstlervereines auch persönlich besonders nahetrat. — In Wien, 71 Jahre alt, der Landschafts- und Marinemaler ALBERT RIEGER. In Rom der französische Bildhauer EUGÈNE GUILLOT, bis vor kurzem Direktor der französischen Akademie in Rom, geboren am 3. Februar 1822 in Montbard. — Zwei bekannte und in ihrer Art geschätzte römische Künstler sind an demselben Tage dahingeschieden — der Historienmaler PIETRO VANNI und der zwar der Schweiz entstammende, aber völlig zum Römer gewordene HERMANN CORRODI. Ein Schüler Maccaris, hatte sich Vanni auf das geschichtliche Bild geworfen und seine »Pest von Siena« (Nationalgalerie), sein »Leichenbegängnis Raffaels« (Vatikanische Pinakothek) fanden und finden allseitig Anerkennung. Gegenüber dem einfachen und in sich verschlossenen Vanni wußte sich der Landschafter Corrodi — ein Sohn des einst so beliebten Züricher Malers Salomo Corrodi — namentlich in der großen Welt, im High-Life und bei den Höfen Eingang zu verschaffen. Seine teilweise flotten und glänzenden Veduten aus Italien und dem Orient erwarben ihm namentlich in jenen distinguierten Kreisen Freunde und Käufer, die in der Hochsaison Italien zu bereisen pflegen. Besonders seine Skizzen aus Montenegro waren ganz brillant und zeugten von einer leichten Hand und gutem Blick für das Effektvolle. Obschon Hofmann — vielleicht auch gerade »deshalb« — verstand sich Corrodi auch aufs Praktische und in seinem letzten Lebensjahre noch legte er die Hand an ein prächtiges Atelierhaus — das Ideal-Atelierhaus! — am Tiber, bei Ponte Margherita, dessen Einweihung er leider nicht mehr erleben sollte. — In Lissabon verstarb der portugiesische Künstler BORDELLO PINHEIRO, ein hervorragender Karikaturist. — In Dresden der Historienmaler HEINRICH VON DÖRNBERG, 1832 in Siegen geboren, ein Schüler der Düsseldorfer Akademie.



VIKTOR WEISHAUPT
† 24. Februar 1905



AUGUSTE RODIN — STUDIE

VERMISCHTES

WIEN. Der Strike der Akademie der schönen Künste dauert an. Noch unentwirrbarer, als wir sie in unserem ersten Bericht schilderten, erscheint die Lage. Allerdings ist mittlerweile der Kunst-Referent seiner Funktionen enthoben worden, aber trotzdem haben sich die Gemüter der akademischen Jugend und ihrer Führer und Professoren nicht beruhigt. Denn der Fall Marschall ist nicht erledigt. Der Unterrichtsminister hat, um die Anwürfe, welche von verschiedenen Seiten gegen die künstlerische Integrität Marschalls erhoben wurden, auf ihre Richtigkeit hin prüfen zu lassen, eine Art Untersuchungskommission eingesetzt, der auch Professoren der Akademie, unter anderen Zumbusch angehörten. Nun war das Ergebnis dieser Untersuchung ein, wie das Ministerium behauptet, für Marschall günstiges. Hingegen publizierte Meister Zumbusch in seinem und im Namen einiger Kollegen einen scharfen Protest über die Art, *wie* die Untersuchung geführt worden sei, und über die Rolle, welche ihnen dabei zugefallen ist. Er behauptet, es wären ganz beschränkte Fragen gestellt worden, und gewisse Fakten, die zu der Beleuchtung der Affäre wichtig gewesen wären, von der Diskussion ausgeschlossen worden. Endlich hätte man die als Experten Einberufenen *vor* dem abschließenden Urteil nach Hause geschickt. Kurz, die Professoren der Akademie beklagen sich, zu einer Komödie mißbraucht worden zu sein. Sie haben daher auf die Aufforderung des Unterrichtsministeriums hin, die Akademie wieder zu eröffnen und für die erforderliche Ruhe und Ordnung die Garantie zu übernehmen, diesem geantwortet, daß sie absolut für die Aufrechterhaltung der Ordnung nicht bürgen können, so lange Professor Marschall im Amte verbleibt, und sie daher bis auf weiteres den Unterricht nicht fortzusetzen gedenken. — Die Lage erweist sich direkt als unhaltbar. Es scheint diese Erkenntnis im Unterrichtsministerium als auch im Schoße der Akademie sich bahnzubrechen. Und es verlautet, daß sowohl das Unterrichtsministerium wie die Akademie große Reformvorschläge vorbereiten, welche das ganze *Kunstlehr-System, wie es bisher in Oesterreich wie auch in Deutschland besteht, von Grund aus umgestalten soll.* Vielleicht schon in allernächster Zeit wird es möglich sein, *Wesentliches* hierüber mitzuteilen. B. Z.

DRESDEN. *Preisausschreiben für Medaillen.* Der sächsische Landtag hat im vorigen Jahre wiederum 20000 M. zur Förderung der Pflege der Kabinetts- und Kleinplastik bewilligt. Aus diesem Fonds schreibt jetzt der akademische Rat der Dresdner Kunstakademie einen Wettbewerb aus, um bildnerische Entwürfe zu vier Staatsmedaillen zu erlangen. Belohnt werden sollen damit Verdienste um die Geflügelzucht, das Kunstgewerbe, den Obstbau und die Bienenzucht. Zur Teilnahme berechtigt sind einheimische, z. Z. in Sachsen lebende oder staatsangehörige Künstler. Die Medaillen sollen ungefähr 15 cm Durchmesser haben und auf der einen Seite das kgl. sächsische Wappen aufweisen, während die Darstellung der anderen Seite den Zweck der Medaille kennzeichnen soll. Besonders zu beachten ist die folgende Bestimmung des Wettbewerbes: Die Bewerber haben darauf Bedacht zu nehmen, daß sie in der Lage sind, die Medaillen selbst in Stahl zu schneiden. Diese Bestimmung zielt wiederum darauf, daß mit der Förderung der Kleinplastik auch das technische Können der Künstler gefördert werden soll. Die Entwürfe für die Geflügelzucht-Medaille sind bis Sonnabend den 1. April 1905, mittags 12 Uhr, beim Kastellan der kgl. Kunstakademie zu Dresden abzuliefern; die Entwürfe für die übrigen drei Medaillen sind bis Sonnabend den 28. Oktober 1905 ebenda abzugeben. Die Vorschläge für die Wahl der Medaille macht der akademische Rat, die weitere Entschließung trifft das Ministerium des Innern.

BERLIN. Aus den von der Bildhauervereinigung des Vereins Berliner Künstler und der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft aufgestellten Grundsätzen für das Verfahren bei Konkurrenzen für Werke der Bildhauerkunst teilen wir folgende wichtige Punkte nach dem »Kunst-Herold« vom 4. Februar mit: Die Mehrzahl der Preisrichter,



AUGUSTE RODIN STUDIE

mindestens jedoch zwei von ihnen, müssen selbst Bildhauer sein, ihre Namen müssen veröffentlicht werden. Aenderungen des Preisrichterkollegiums sind sofort bekannt zu geben. An Skizzen und Modellen darf nur das zur Erläuterung des Entwurfs Notwendige verlangt werden und der Maßstab muß genau vorgeschrieben sein. Das Material muß entweder genau vorgeschrieben sein oder dessen Wahl ausdrücklich dem Künstler überlassen bleiben. Die Preise allgemeiner öffentlicher Konkurrenzen müssen bei einer Ausführungssumme von unter 50000 M. 10 Proz., zwischen 50- und 100000 M. 7 Proz., zwischen 100- und 150000 M. 6 Proz., darüber noch weniger betragen. Zu einer Konkurrenz geladene Künstler müssen, abgesehen von den Preisen, sämtlich gleichmäßig honoriert werden und zwar soll die Summe der Honorare zusammen mit der der Preise den für öffentliche Konkurrenzen oben

angegebenen Sätzen entsprechen. Wird die Ausführung einem andern als dem vom Preisgericht bezeichneten Künstler übertragen, so hat jener den Anspruch auf eine Entschädigung in der Höhe des ersten Preises. Nur der zur Ausführung bestimmte Entwurf wird Eigentum des Preisausschreibers, das Urheberrecht verbleibt indes dem Künstler. Die Einsender haben Anspruch auf öffentliche Ausstellung ihrer Entwürfe, die aber erst nach dem Spruch der Preisrichter erfolgen darf, sowie auf Mitteilung des genauen Protokolls der Preisrichtersitzung. Das Programm des Ausschreibens ist für alle Beteiligten rechtsverbindlich.

DRESDEN. Der »Wachtturm«, BREUGHELS d. Ä. kostbares, auf Kupfer gemaltes Werk, wurde mitsamt dem geschnitzten vergoldeten Barockrahmen vermutlich schon Sonntag den 12. Februar aus der Kgl. Gemäldegalerie gestohlen.

DENKMÄLER

WIEN. Professor RUDOLF WEYR vollendete die für den hiesigen Stadtpark bestimmte 2,20 m hohe Canon-Statue, sowie das Brahms-Denkmal für den Karlsplatz, eine sitzende Marmorfigur.

ROM. Warum will das *Viktor Emanuel-Denkmal auf dem Kapitol* — das sogenannte »Monumento Eterno« — immer und immer nicht zustande kommen? Warum laboriert das geeinte Italien seit Jahrzehnten an diesem endlosen Unternehmen, dessen Fertigstellung doch nationale Ehrensache ist? Warum hört man von diesem Denkmal fast nur, wenn — was alljährlich mehrmals geschieht — die Herren Steinhauer die Arbeit niederlegen und Lärm machen? Auf diese sehr begreiflichen Fragen gibt der »Popolo Romano« eine sehr bezeichnende Antwort, deren Verantwortung allerdings dem maßgebenden römischen Blatte überlassen bleibe. »Es ist unnütz, Diplomatie zu treiben. Da Graf Sacconi, der Leiter des Baus, bis zur Fertigstellung des Monuments ein Jahresgehalt von 12000 Lire bezieht, da ein Bau-Bureau besteht und vielerlei andere Interessen in Frage kommen, die nach Vollendung des Monuments aufhören würden, so glaubt jedermann, diese Vereinigung von Interessen sei, wenn nicht der einzige, so doch einer der Hauptgründe für die phänomenale Langsamkeit der Arbeiter. Es scheint, daß die öffentliche Meinung in Rom die Erklärung des »Popolo Romano« ganz folgerichtig und plausibel findet, denn niemand regt sich weiter über die Sache auf, und so geben wir uns denn der frohen Hoffnung hin, daß auch den Kindern und Enkeln der Herren Architekten, Steinhauer u. s. w. der Bau des »Monumento Eterno« ein recht gedeihliches Auskommen gewähren werde. In majorem Italiae gloriam! Bth.

NEUE BÜCHER

KARLSRUHE. Die kürzlich erschienene *Jahresmappe für 1904 des „Vereins für Orignalradierung in Karlsruhe“* enthält wiederum sehr gute Proben verständnisvollster Radierkunst. So den kraftvollen, an Stauffer-Bern erinnernden »Männlichen Porträtkopf« und den mit Thoma'scher Größe und Einfachheit wiedergegebenen »Pelikan« von FRIEDRICH BARTH, den eigenartigen, flott behandelten »Reiter« von GREVE, den stimmungsvoll, in feinster Technik vollendeten »Schäfer mit seiner Herde« von PAUL SEGISSER. Ebenfalls von größter Feinheit, in Rembrandtschem Stile, ist das entzückende Blatt von Professor WALTER CONZ, dem Leiter der Karlsruher Radierschule: »Blick auf Beiretheim«, dem sich ADOLF SCHINNERER mit seinem geist- und effektvoll behandelten »Alten Hof der Stuttgarter Karlsschule« ebenbürtig anschließt. In der Kaltnadeltechnik haben gearbeitet: ALBERT HAUEISEN ein einfach und großzügig aufgefaßtes Bildnis seiner Gattin, ALFRED SCHNARS ein kraftvolles, in derber Strichmanier wirkungsvoll hingeworfenes »Strandbild« und HANS THOMA eines seiner schönsten Blätter »Der Schwarzwaldwanderer« von großartiger Tiefe und Treue der Naturauffassung, wie wir es ja bei dem Meister längst auch auf dem Gebiete der Radierkunst gewohnt sind. Den Schluß bildet das in der Vernis-mou-Technik zart wiedergegebene hübsche Blatt von OTTO LEIBER »Am Kanal«.

Die photographische Kunst im Jahre 1904. Ein Jahrbuch für künstlerische Photographie. Herausgegeben von F. Matthies-Masuren. 3. Jahrg. Halle a. S. (W. Knapp), M. 8.—, geb. M. 9.—.

Die bildmäßige Photographie. Eine Sammlung von Kunstphotographien mit Text, herausgegeben von F. Matthies-Masuren und W. H. Idzerda. Ebenda, 1904. 1. Heft. Landschaften. M. 8.—.

Beide Veröffentlichungen zeichnen Verleger und Herausgeber in gleicher Weise aus. Beide bringen das Beste an photographischer Kunst und die Wirkung kann wohl keine andere als eine sehr gute sein. Ich wünschte, diese künstlerisch befriedigenden photographischen Reproduktionen fänden viel mehr noch als in den photographischen Klubs bei der Masse von Dilettanten, bei den berufsmäßigen Photographen und bei allen Malern und Graphikern Eingang. Angesichts solcher Leistungen werden einsichtsvolle Dilettanten einen sehr viel kritischeren Maßstab an die eigenen Leistungen legen müssen; und wenn das Publikum mit so vorzüglichen Bildnissen, wie sie diese Publikationen bringen, zum Photographen gehen und ähnlich gute Leistungen verlangen würde, so würde dem armseligen Geiste, der in den teuren photographischen Salons noch geradeso herrscht, wie in denen für Soldaten und ihre Schätze, der Garaus gemacht. — Es sollte aber von unseren Kunstfreunden nicht versäumt werden, die vorzüglichen Bilder dieser Knappschen Verlagswerke neben Durchschnittsleistungen unserer Graphiker und neben beste Reproduktionen von Werken unserer Maler zu legen. Das würde zu sehr heilsamer und höchst notwendiger kritischer Einkehr auffordern. Wenn schon die künstlerische Photographie sich nicht mit bloßen Naturabschriften begnügt, wenn die besten Photographen eingesehen, daß es mehr mit dem Kopf als mit den Händen arbeiten heißt, wie viel wertloser erscheint dann so manches Blatt in Schwarz-weiß, das anspruchsvoll und unberechtigterweise als künstlerische Gabe bewertet sein möchte. Von den Aufsätzen verdient der von Matthies-Masuren im ersten Hefte der bildmäßigen Photographie seiner ruhigen, klaren Bereicherung wegen ganz besondere Aufmerksamkeit. In der »Photographischen Kunst im Jahre 1904« erscheint mir ein Aufsatz Carstanjens mehr als ein anderer über »Photographie und Kunst« lesenswert. Beide Aufsätze widersprechen sich gegenseitig allerdings in einer Weise, wie das selten in ein und derselben Veröffentlichung vorkommt. Wichtig ist die aus beiden Publikationen überzeugend hervortretende Tatsache — daß Malerei und Graphik in der künstlerischen Photographie eine Lehrmeisterin erkennen müssen, der zugunsten einer rein schöpferischen Kunst aller Erfolg zu wünschen ist.

E. W. B.

Redaktionsschluß: 2. März 1905 — Ausgabe: 16. März 1905

Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ

Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München

Auguste Rodin sculp — Mezzotinto Bruckmann



Porträtbüste

AUGUSTE RODIN

Von Paul Clemen

II.

In unserer denkmalsüberreichen Zeit, die nur im Bildnismonument eine plastische Verherrlichung zu kennen scheint, ist die große Menge der Kunstgenießenden gar zu rasch geneigt, das Können und das Wollen eines Bildhauers an seinen öffentlichen Denkmälern zu messen. Und doch zwingt die Aufstellung in der Oeffentlichkeit, auf Plätzen und im Straßengewühl zu einer Kunst für die Vielen, die nie eine Kunst für Einzelne sein kann. Einer Figur, die sich öffentlich, auf dem Markte sehen lassen will, geht es wie einem Menschen, der sich dort hören lassen will: er muß schreien und muß seine Mittel verstärken, vergröbern. Ein Politiker wird eine Volksrede vielleicht als seine glänzendste, zwingendste Leistung ansehen, schwerlich als seine tiefste. Und wahllos und unterschiedlos setzen wir so oft unsere großen und gernegroßen Männer in das Menschengewühl hinein — die, welche dahin gehören, Feldherren, Politiker, die über und auch in der Menge standen, und die, die dies Gewühl flohen, die Dichter und Denker, die Künstler. Und auch bei diesen verlangt dann die Aufstellung in solcher Oeffentlichkeit eine verstärkte plastische Sprache, wie bei einem Schauspieler, der vor einem übergroßen Parterre zu spielen gezwungen ist.

Für Rodin sind seine Bildsäulendenkmäler nicht die Werke, mit denen man die Etappen seiner Entwicklung bezeichnen kann. Erst für seinen letzten Stil spielen diese Monumente plötzlich die Hauptrolle. Ein südamerikanischer Staat war es, der zuerst den Pariser Denkmalskünstler entdeckte, Chile bestellte in den Jahren 1883 und 1884 bei ihm zwei Denkmäler, deren Modelle aber im nächsten Bürgerkrieg wieder zugrunde gingen. Das ist vor allem zu beklagen für das Reiterdenkmal des Generals Lynch, in dem Rodin den Typus des amerikanischen Condottiere gezeichnet hatte, eine energische, bewegliche Gestalt auf einem prachtvollen Roß, das auf dem felsigen Terrain noch zu tänzeln und zu courbettieren scheint, der Reiter den bloßen Kopf mit dem kurzgeschorenen Haar hochmütig zur Seite gewandt, den rechten Arm befehlend erhoben. Wie oft ist diese gleiche Haltung bei den Denkmälern Viktor Emanuels und Garibaldis versucht worden; aber nie ist die herbe Straffheit und Geschlossenheit dieser Rodinschen Skizze erreicht worden. Als im Jahr 1880 ein Wettbewerb für die Gruppe der Défense nationale ausgeschrieben ward, schuf er die wunderbare Skizze, die noch erhalten ist (s. Abb. S. 329). Das Vaterland ist ihm eine geflügelte Ge-



AUGUSTE RODIN CLAUDE LORRAIN-DENKMAL

stalt mit nacktem Oberkörper, die mit einer wilden Bewegung unbesiegbarer Kraft auffährt, die beiden Arme mit den geballten Fäusten ausreckt und mit geöffnetem Munde zu rufen scheint, ihr Gewand ist zerrissen, der eine Flügel ist geknickt — aber ihr Mut ist ungebrochen. Ein sterbender nackter Krieger bricht vor ihr zusammen, der linke Arm, der das abgebrochene Schwert hält, sinkt schwer hernieder; wie eine Walküre und wie ein Racheengel schwebt der Genius über ihm. Wenn man die von der Jury damals preisgekrönte Gruppe des Barrias dagegen stellt, die jetzt den Rondpoint de Courbevoie schmückt: wie lahm und ausdruckslos ist sie, wie sehr lebendes Bild, während aus dem Rodinschen Entwurf etwas wie der Racheschrei einer Mutter aufzusteigen scheint, der man den einzigen Sohn vor ihren Füßen getötet hat.

Im Jahre 1883 ward Rodin der Auftrag zuteil, für Claude Lorrain ein Denkmal in Nancy zu schaffen. Erst nach langen Kämpfen fand das Standbild, das schon 1889 ausgestellt, zuerst zurückgewiesen worden war, im Jahre 1892 Aufstellung in Nancy (s. Abb. S. 321). In dem Park der Pepinière steht es frei in einer kleinen Lichtung auf dem Rasen vor alten Bäumen. In dem einen vielleicht hatten die Kritiker von Nancy recht: das war nicht das getreue Bild des großen Landschafters, das sie vielleicht suchten. Der ehemalige Pastetenbäcker hat hier einen Zug ritterlicher Kraftfülle bekommen, der ihm wohl fehlte; und wenig entspricht auch der wilde Sockel der klaren und ungetrübten Seelenstimmung, dem reinen und ruhigen Schönheitsgefühl, das seine Bilder atmen. Den erobernden Künstler und den künstlerischen Genius hat Rodin hier geschildert wie im Victor Hugo den in sich versunkenen Dichter und die dichterische Inspiration. Der Künstler oben als Bronzefigur, in hohen Stiefeln, in einer kühnen, leicht vornübergebeugten Haltung, in der Linken die Palette, in der Rechten den Pinsel, das Haupt mit dem vollen, in den Nacken flutenden, im Winde flatternden Lockenschmuck, der zugleich dem energischen Gesicht mit dem kurzen harten Schnurrbart den Rahmen gibt. Der Unterbau besteht, zwischen dem Sockel und der Abschlußplatte, die beide recht wenig architektonisch profiliert erscheinen, aus einem einzigen großen, auf drei Seiten nur ungefähr behauenen Steinblock; auf der Vorderseite aber brechen mit einer Bewegung von beispiellosem Ungestüm zwei schäumende Rosse aus dem Stein heraus, hinter ihnen ihr Lenker, der Sonnengott Apollo. Eine unwiderstehliche Gewalt liegt in dieser Bewegung, das siegreiche Genie selbst ist es, das die Sonnenrosse hier vorwärts treibt.

Rodin hat noch einmal, an dem Sockel für den argentinischen Präsidenten Sarmiento (1898) einen ähnlichen belebten Steinblock angebracht: hier schwebt Apollo, den Bogen in der Rechten, als Hydratöter aus dem Stein heraus, gleich züngelnden Feuerflammen umgibt und umschließt ihn noch der Stein. Aber dort ist es noch ein wirkliches Relief, durchaus steinmäßig, und man möchte auf die Figur des Gottes das Wort anwenden, das Justi einmal von Michelangelo gebraucht: wie ein Schwimmer, dessen Leib noch von den Wellen umflossen ist. In Nancy ist der Rahmen des Reliefs völlig zersprengt, die Rosse und der Wagenlenker zur Hälfte voll plastisch ausgearbeitet. Die wunden Stellen dieser Behandlungsart enthüllen sich erst in den Seitenansichten des Sockels, die Art, wie die Rosse hier aus dem Stein sich loslösen, herauswachsen, hat in dieser Ansicht immer etwas Befremdliches. Gerade dies Denkmal ist n i c h t auf volle Ansicht von allen Seiten berechnet.

Im Jahr 1895 wurde in Calais, am Eingang in die alte Stadt, vor dem Jardin Richelieu, das seltsame Denkmal der Bürger von Calais errichtet, Rodins umfangreichste Monumentalschöpfung (s. Abb. S. 323—327). Es soll die Erinnerung an die sechs Bürger festhalten, die im Jahre 1347, bei der Belagerung von Calais durch König Eduard III. von England, sich für ihre Stadt opferten. Froissart erzählt in seiner Chronik die Geschichte in dem Kapitel: „Wie der König Philipp von Frankreich die Stadt Calais nicht befreien konnte und wie König Eduard von England sie einnahm.“ Die Stadt ist ausgehungert, aller Widerstand umsonst, der Belagerer verlangt Uebergabe auf Gnade und Ungnade; aber endlich verspricht er, das Leben der Bewohner zu schonen, unter der Bedingung, daß sechs der vornehmsten Bürger aus der Stadt ihm entgegenkommen, barhäuptig und barfuß, den Strick um den Hals und die Schlüssel der Stadt und des Schlosses in ihren Händen; mit ihnen wolle er nach seinem Gutdünken verfahren.

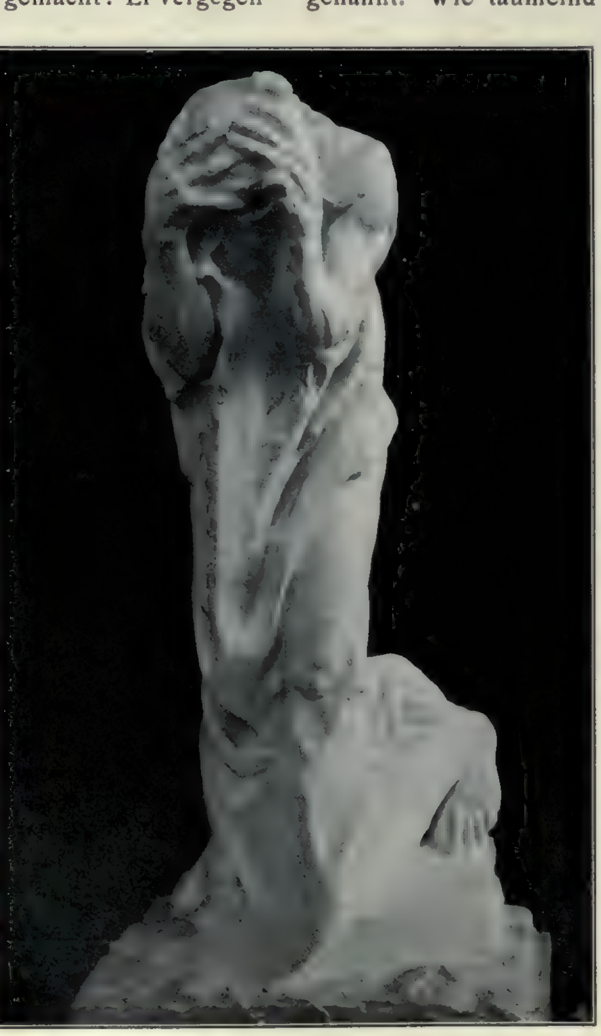
Der Bürgermeister Messire Jean de Vienne läßt die Glocken läuten, versammelt das Volk in der großen Halle. Ein Jammern und Wehklagen steigt zu den Gewölben auf, wie die Bedingung verkündigt wird. Aber unter den Männern, die hier versammelt, erheben sich einer nach dem anderen die Helden, die bereit sind, für ihre Stadt zu sterben. Zuerst tritt der reichste Bürger der Stadt vor — Männer und Frauen werfen sich ihm weinend



AUGUSTE RODIN — DIE BÜRGER VON CALAIS

zu Füßen „und das war ein großer Jammer, sie zu sehen und zu hören“. Es erhebt sich ein zweiter, „ein Mann von großem Vermögen, der zwei schöne Töchter zu Hause hatte“, und so nacheinander noch vier. Nur von den vier ersten sind uns die Namen aufgezeichnet: Eustache de Saint-Pierre, Jean d'Aire, Jacques und Pierre de Wissant. Sofort legen die Todgeweihten ihre Kleider ab, nur die Hemden behalten sie an, Stricke legen sie um ihren Hals und ergreifen die Schlüssel der Stadt. So schicken sie sich an, auszuziehen. Froissart erzählt dann weiter, wie die sechs Geiseln im englischen Lager ankamen, wie sie der König zuerst hart anließ und sie dem Henker überliefern wollte, wie er ihnen aber dann auf die Fürbitte seiner Gemahlin das Leben schenkte, „weil sie guter Hoffnung war“.

Was hat Rodin daraus gemacht? Er vergegenwärtigte sich den Moment, wo die Sechs ihren Todesweg antreten wollen. Noch einmal lastet die ganze Zentnerschwere des Entschlusses auf ihnen, und ihr ganzes vergangenes, glückliches Leben versammeln sie noch einen Augenblick in sich. Mühsam heben sie die Füße: das Fürchterliche, was sie erwartet, die langsamen Martern und der Tod von Henkershand lähmt ihre Glieder, und doch treibt sie alle der heilige Opfermut vorwärts. Sie bilden keine schöne Gruppe, sie sind vielzusehr mit sich beschäftigt. In zwei ungefähren Reihen sind die Sechs aufgestellt. In der Mitte steht der Alte, der zuerst den Entschluß gefaßt, Eustache de Saint-Pierre, ein Greis, schwach und gebückt. Mit kleinen müden Schritten stapft er voran, die zitternden mageren Hände mit den geschwollenen Adern des Alters hängen lose herab, wie gelöst in den Gelenken. Er hat abgeschlossen mit dem Leben, eine tiefe Resignation spricht aus dem gesenkten müden Antlitz. Neben ihm dann ein Mann mit kahlem Schädel, aufgereckt stehend, der ganz Wille und Entschluß ist. Ein eckiger, energischer Kopf, die Augen liegen tief in den Höhlen unter der massiven Stirn, der schmale Mund ist eingekniffen, das Kinn vorgeschoben. Er knirscht gegen das Schicksal, seine Hände krampfen sich um den riesigen Stadtschlüssel und die Verschlußkette zusammen, seine gebogenen Zehen scheinen sich an den Boden festklammern zu wollen. Und dann ist der dritte in der vorderen Reihe (s. Abb. S. 325) le Passant, wie ihn Geffroy genannt. Wie taumelnd hebt er die Glieder, er schreitet schon und dreht sich doch noch einmal halb um, den rechten Arm hebt er halb empor und läßt ihn wieder fallen mit einer Bewegung des Abschiednehmens, der Verzweiflung. Er schwankt wie trunken — „Es ist ja alles verloren“, sagt diese unbestimmte Bewegung. Und im Hintergrund dann jener Bürger, der fast zusammenbricht (s. Abb. hierneben), den seine Füße kaum mehr tragen: mit beiden nervigen Händen hat er den gesenkten Kopf gefaßt, preßt sie fest an seine Stirn, als ob die Größe des Entschlusses und all der schmerzlichen Gedanken, die jetzt in diesem letzten Augenblicke auf ihn einstürmen, ihm deren Decke zersprengen wollten. Da ist der eine Schreitende,



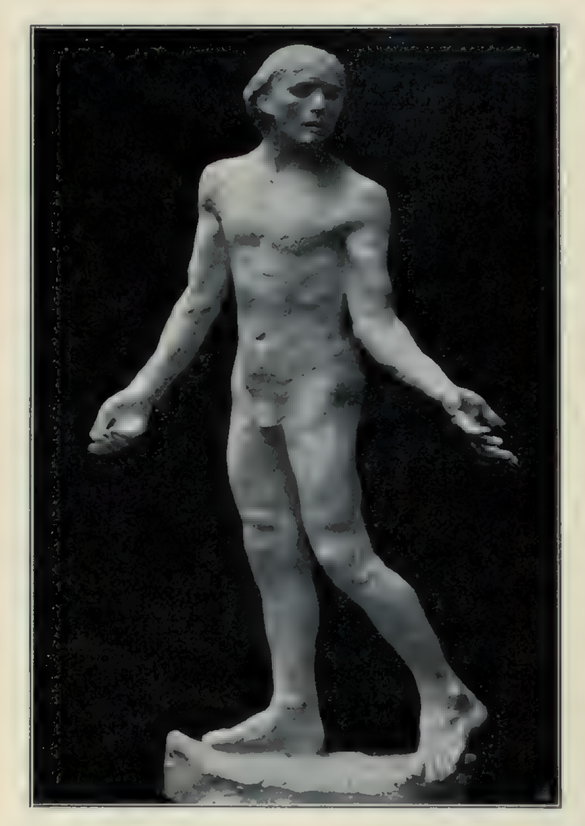
AUGUSTE RODIN ▪ ▪ ▪ FIGUR AUS DEN BÜRGERN VON CALAIS

der die Rechte vor das Gesicht hält, und da ist endlich jener Jüngling in dem langen Gewande (s. Abb. S. 327), mit dem zurückgewandten Antlitz, der den Fuß vorwärts setzt und doch den Schritt wieder einhält, der nach beiden Seiten mit seinen redenden Armen und den ausdrucksvollen Gesten der Hände zugleich spricht — und es ist eine doppelte Beteuerung der Verzweiflung, des Unabänderlichen.

Rodin hat all seine Figuren erst nackt als Akte gebildet, den Körper nur eben angedeutet — „in der ganzen Gesprächigkeit ihrer fröstelnden Leiber", wie Rilke sagte — und man braucht nur die Reihenfolge der Entwürfe für eine Figur (s. Abb. S. 326 u. 327) sich vor Augen zu stellen, um zu sehen, wie schon in der ersten Studie das Hauptbewegungsmotiv mit aller Energie gegeben ist. Es sind Menschen mit groben, schweren Gliedern und derben schwieligen Fäusten, aus einem Geschlecht von Kriegern und Lastträgern hervorgewachsen, aber ihre Häßlichkeit ist ergreifend und packend, und in diese ausgehungerten und vergrämten Gesichter konnte das Leiden, die Verzweiflung und die heilige Begeisterung der Selbstaufopferung um so gewaltiger seine Züge eingraben. Alles, was an Konvention erinnert, scheint hier weggewischt. Welche erschütternde Tiefe des Ausdrucks, welche Skala des Leidens in diesen sechs Gestalten, welch bewegliche Sprache reden hier die ganzen gequälten Körper mit! Rodin wollte die Sechs zuerst auf dem Markt von Calais auf einem ganz niedrigen Sockel aufstellen, an der Stelle, an der sie ihren Todesweg begonnen hatten, mitten unter ihren Nachkommen. Eine Uebersicht über die ganze Gruppe wäre dann kaum möglich gewesen. Und ist es überhaupt eine Gruppe? Im gewöhnlichen Sinne, ernsthaft: nein. Treu sagt sehr richtig: Wie sollten die Sechse in ihrer Todesnot auch dazu kommen, sich zu einer wohlgeordneten Gruppe zusammenzuschließen. Der jugendliche Claude Lorrain in Nancy wendete sich noch zum Publikum, die Bürger von Calais sind nur mit sich beschäftigt: nur zwei geben mit ihren Gesten noch eine Vermittlung, eine Brücke zum Publikum, aber nur der Vorderste, der Passant, blickt von dem Sockel herunter, er ist gewissermaßen der Sprecher. Und doch sind die sechs bronzenen Riesen nicht willkürlich zusammengesetzt, durcheinandergestellt. Man beachte wohl die überlegten Gegensätze, den Schlüsselträger zwischen dem Alten mit den hängenden Gliedern und dem Verzweifelten. Wie die Bewegung auf der einen Seite in jenen beiden mit allen Gliedern pendelnden Figuren einsetzt und auf der anderen Seite ins Stocken gerät und endlich in dem Schlüsselträger völlig zum Stillstand kommt. Aber freilich: eine Gruppe ist das nicht. Fernwirkung haben die einzelnen Figuren wohl, aber der Masse fehlt sie, schon weil hier immer die Gliedmaßen der Hinterstehenden die Umrisse der Vorderen zerschneiden. Und in der geschwärzten Bronze ertrinken ja doch auch die scharfen Lichter und Schatten. Aber wenn man rund um das Denkmal geht, emp-



AUGUSTE RODIN „LE PASSANT" AUS DEN BÜRGERN VON CALAIS



AUGUSTE RODIN • • • STUDIE ZU DEN BÜRGERN VON CALAIS

findet man erst den Rhythmus in diesen sechs Gestalten, sieht man erst die Fülle der Silhouetten, auf die die einzelnen Gestalten hin gearbeitet sind. Sicher: das ist nicht Denkmalsplastik im bisherigen Sinne. Die Gruppe gewinnt nicht, wenn man sie erst aus weiter Entfernung sieht. Aber vielleicht ist es eine andere Art von Monumentalplastik, als wir bisher in der französischen Kunst kannten.

Das Victor Hugo - Denkmal beschäftigt Rodin nun schon fast zwei Jahrzehnte. Der erste Entwurf stammt aus dem Jahre 1886. Das Modell ward 1890 von der Commission des travaux d'art zurückgewiesen — und erst zwei Jahre darauf nach erbitterten Kämpfen angenommen. In den Ateliers der rue de l'université geht jetzt das große Werk der Vollendung entgegen — schon hat sich die Figur des Dichters selbst fast ganz aus dem Marmor losgelöst. Aber dieser ursprüngliche Entwurf wird nicht mehr im Pantheon seinen Platz finden; im Park des Luxembourg, der schon eine ganze Reihe von Dichtermonumenten besitzt, soll auch ihm eine Stelle werden. Im Salon des Marsfeldes erschien die Gruppe zum ersten Male in der endgültigen Größe zusammengebaut. Zunächst der Dichter allein. Das ganze Denkmal stand fertig vor dem Auge des Künstlers, als ihm zum ersten Male jene wunderbare imperatorische und beschwörende Geste des ausgestreckten linken Armes erschien. Diese Zeuspose des Genies, wie sie Meier-Gräfe genannt. Der greise Dichter sitzt am Meeresufer an einen Felsblock hingelehnt (s. Abb. S. 331) — wir möchten ihn uns in seinem Asyl auf dem Felsen von Guernsey denken — sein Mantel liegt auf der Klippe und fällt von dort über sein rechtes Knie. Der rechte Arm ist aufgestützt, er lauscht mit leicht geneigtem Haupt, die Hand an das Ohr gelegt. Den linken Arm aber streckt er in einer gebieterischen Haltung aus: er gebietet den unter seinen Füßen tosenden Wellen Ruhe und beschwört die aufsteigende Geisterwelt. Man bleibt an dem Ausdruck dieses sinnenden gewaltigen Kopfes hängen: es ist eine Stirn, hinter der königliche Gedanken thronen. Die Augenhöhlen sind ganz tief eingeschnitten, tiefer als bei den beiden Büsten Victor Hugos, die der Künstler gefertigt — als plastische Wiedergabe der Form unmöglich, aber diese tiefen Höhlen geben das Düstere, in sich Gekehrte des Blickes, das Rodin hier suchte.

Und nun schweben um den Dichter, hinter ihm, zwei Gestalten, ihm selbst unsichtbar. Auf der felsigen Lehne hinter ihm hat sich ein nackter Genius niedergelassen, die Linke beschwörend erhebend: die Stimme des Zornes. Die „Inspiration“ hat sie der Künstler einmal genannt. Das erste Bewegungsmoment der Gestalt, die noch ganz Skizze ist, gibt hier schon alles: die schöne Linie des weichen Rückens, wie der schlanke weibliche Körper auf den Knien und Oberschenkeln sich leise aufrichtet, das beschwörende Sichvornüberbeugen. Und neben dem Dichter, in der Vorderansicht ganz unsichtbar, steigt wie ein Schemen noch eine Gestalt auf, die voix intérieure, wie sie Rodin getauft hat — wohl im Anklang an die Lieder des Dichters vom Jahre 1837, die den Titel der inneren Stimmen tragen — oder die Méditation. Traumbefangen scheint diese Gestalt von einer Gewalt außer ihr emporgetragen zu sein, aber ihr Haupt sinkt wie bei den Schatten über dem Höllentor nach vorn über: so ist sie in sich selbst zusammengebogen, lauscht in sich selbst hinein und nähert sich doch wie unwissentlich dem Dichter. Sie ist wie eine Verkörperung einer Kraft, die in ihm ist und doch außer ihm.

Und wie zur Ergänzung dieses Dichterbildes steht im Atelier Rodins in Meudon der andere Entwurf da, der nun das Denkmal Victor Hugos für das Pantheon bilden soll.

Der Dichter steht hier halb an eine steile Klippe gelehnt und scheint herunterschreiten zu wollen. Wieder ist die Figur nackt, aber kräftiger, mit breiter ausgebildetem Torso, der rechte Arm hält das entgleitende Gewand fest. Mit einer unendlich kühnen Bewegung beugt sich ein geflügelter Genius — ist es Iris, die Götterbotin? — über ihn; sie hält nur einen Augenblick von ihrem Sturmflug inne und scheint ihn auf die Stirn küssen zu wollen. (Abb. s. S. 332.) Vor ihm am Boden drei Wellentöchter, die von den Wogen getragen, dem Dichter entgegenzuschweben scheinen, eine eng verschlungene Gruppe (Abb. s. S. 333), — die mittlere hat ihre Arme auf die Schultern ihrer Schwestern gelegt, mit halb geschlossenen Augen geben sie sich ganz der Bewegung des Wassers hin. Auch in diesem Entwurf ist wieder eine wunderbare Wirkung, auf der das Ganze aufgebaut ist: das ist dieses gesenkte schwere Dichterhaupt, das sich aus dem tiefen Schatten loslöst, den der vornübergebeugte geflügelte Genius wirft.

Die beiden Entwürfe stammen in der Konzeption noch ganz aus jenem malerischen Stile, ihre Ausführung gehört aber dem letzten, dem großen Stile an. Malerisch ist die Gesamtwirkung bei dem sitzenden Victor Hugo — und nur die Einzelfiguren wirken im höchsten Sinne plastisch. Der marmorne Dichter selbst, der schon 1900 einmal ausgestellt war: das ist wirkliche Steinplastik — und wie bei dem Kuß erscheint hier die Figur nur so weit wie nötig aus dem Blocke losgelöst. Aber die beiden Seitenfiguren? Sie müssen jede aus einem besonderen Block gearbeitet und dann aufgesetzt, eingepaßt werden. Und warum aus Stein, warum das Ganze aus Stein? Sollte diese bewegte Gruppe mit der vielen Luft zwischen den Figuren nicht eigentlich für Bronze gedacht sein? Selbstverständlich nicht in der Durchführung der Hauptfigur: die Modellierung würde hier schärfer, zumal in der Gewandung härter sein, mehr Unterschneidungen zeigen müssen. Aber im ganzen Aufbau? Die Gesetze dieser Kunst sind nicht mehr aus dem Material gewonnen, dem Material abgewonnen; auf dies Material scheint von vornherein gar keine Rücksicht genommen zu sein. Es ist auch keine „Bildhauer-Kunst" und am wenigsten eine Steinhauer-Kunst im Hildebrandschen Sinne mehr, sondern eine Tonknetekunst, eine Modellierkunst.



AUGUSTE RODIN • • • • FIGUR AUS DEN BÜRGERN VON CALAIS

Und dann der Grad der Durchführung. Gerade bei der Gestalt des sitzenden Dichters hat Rodin die stärkste Charakteristik durch das erreicht, was er selbst amplification und exagération nennt: Steigerung und Uebertreibung der wichtigsten Teile. Daher auch die Riesenhand, die der Dichter ausstreckt. Sie erscheint auf manchen Aufnahmen, als sei sie durch einen ungeschickt zu nahe gewählten Standpunkt des Photographen so vergrößert. Aber das Modell zeigt sie wirklich so kolossal. Nur war das in Ton ausgeführt und zeigte die ganze weiche skizzenhafte, biegsame Behandlung des Tones. Wird das aber durch die Marmorarii direkt und sklavisch in Marmor übertragen, so wirkt das schon ganz anders. Eine weiße Marmorhand wirkt gegen den dunklen Grund viel voller, saftiger als eine graue Tonhand. In der Tonskizze sind die von dem weichen Finger gekneteten oder hingestrichenen Kissen verständlich; im harten Marmor, der nicht mit dem Finger, sondern mit dem Meißel bearbeitet wird, gibt diese Behandlung die im Ton niedergelegte Intention des Künstlers nicht mehr klar wieder. Jedes Material hat seine eigenen Gesetze.

Die wundervolle Méditation hatte ursprünglich eine Andeutung von Gewand, das von dem erhobenen linken Knie herniederfiel und so zugleich der ganzen Gestalt nach unten Breite und Halt gab. Das hat der Künstler jetzt kurzerhand abgeschnitten, und so erscheint diese unfertige innere Stimme nun immer mit

diesem fehlenden gewissermaßen amputierten linken Knie. Die Gestalt hat keine Arme, die wohl auch die Linien hier störend zerschneiden würden. Das sieht zunächst bizarr aus. Auf die Antike können sich die bedingungslosen Bewunderer hier doch nicht berufen: denn wenn wir uns an der Venus von Milo auch an die Sprache dieses herrlichen Körpers gewöhnt haben und das Hinzutreten von Armen in einer jeden der allzuvielen Rekonstruktionen, die doch fast alle Möglichkeiten ausgeschöpft zu haben scheinen, bisher nur störend empfunden haben, so hat doch die Antike selbst ihre Gestalten in voller Harmonie aller Körperformen ersonnen. Auch auf Klinger nicht. Seine Amphitrite ist doch nur armlos, weil er sie in die geschlossene Form der antiken Stele, aus der er diesen Leib gewann, bannen mußte. Man möchte vielmehr sagen: hier ist etwas, das noch nicht gelöst ist — wie man in der Architektur von etwas Ungelöstem spricht. Der Künstler ist hier auf halbem Wege stehen geblieben. Ihn hat die grandiose Idee verlockt, der erste Triumph, sie auszusprechen, hat ihn berauscht, die Durchbildung hat er ihr versagt — oder ist sie ihm versagt geblieben? Eine plastische Idee braucht sicher nicht immer durchgebildet zu werden: wenn sie aber die Durchbildung nicht verträgt, so war irgend etwas an ihr eben noch ungelöst, unfrei.

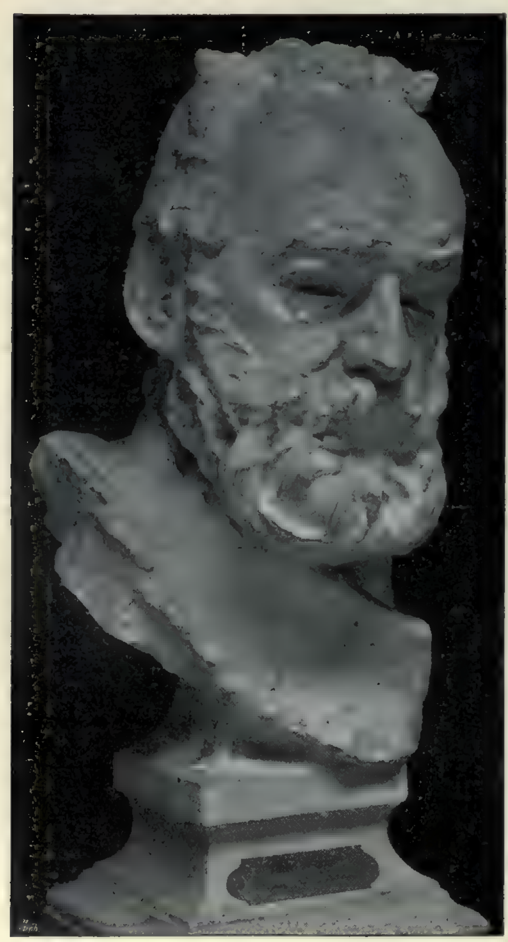
Was heißt Vollendung bei einem Kunstwerk? A. Fontainas gibt einmal die Definition: „Eine Skulptur ist vollendet, wenn der Bildhauer, der die Ursachen seiner Erregung erkannt und gebändigt hat, den Abschein davon mit solcher Energie in den Ton zu bannen versteht, daß sich seine Energie ganz oder teilweise dem Geist des Beschauers mitteilt.“ Die Energie der großartigen Vision, die der Künstler gehabt, teilt sich gewiß vor dem Victor Hugo dem Beschauer mit: aber hält sie stand? Whistler hat den Begriff der Vollendung nach einer anderen Seite hin zu fassen gesucht. Er sagt zunächst mit Bezug auf ein Gemälde: Ein Kunstwerk ist fertig durchgeführt, sobald nichts mehr getan werden kann, um es zu verbessern — und gegen Burne-Jones: Ein Kunstwerk ist vollendet, sobald jede Spur der Mittel, die zur Herstellung nötig waren, verwischt ist. Das trifft vielleicht den wunden Punkt dieses Werkes, man spürt zu sehr noch die Mittel, die zur Herstellung nötig waren: den Ton und wieder den Ton. Und die Energie, die das Kunstwerk ausströmt, soll sich doch nicht nur auf den ersten Blick, wie vor einer genialen Improvisation dem Beschauer mitteilen, sondern es will diese doch dauernd ausströmen; wenn die Unfertigkeiten aber so groß sind, daß sie das Auge auf sich ziehen und das Auge festhalten, dann wird selbst der stärkste elektrische Strom zwischen Kunstwerk und Beschauer unterbrochen und die Wirkung erscheint geschwächt.

Die Kämpfe um den Balzac sind noch in Aller Erinnerung. Die Société des gens de lettres hatte dem Bildhauer den Auftrag gegeben und sich von vornherein mit der Form, in der er den großen Dichter darstellen wolle, einverstanden erklärt. Zögernd, fast widerwillig gab Rodin dem Auftrag nach. Er sammelte alle Porträts des Dichters — aber da gab es wenige, die ihm die ganze Persönlichkeit offenbarten. Da ist die Büste von David in der Comédie française, da ist ein Bildnis von Louis Boulanger. Aber schwächlich und kraftlos sind die meisten zeitgenössischen Bildnisse, der Stahlstich von Gustave Levy, der sich vor der Ausgabe seiner Briefe findet, und selbst der Stahlstich von Berthall in seinen gesammelten Werken, der ihn in der Klosterkutte zeigt. Und auch die alten Daguerreotypien, wie zivilisiert und frisiert geben sie den Menschen. Und was war dieser Honoré de Balzac für ein Kerl! Lamartine hat sein Porträt gezeichnet: „Er hatte das Gesicht eines Elements, einen dicken Kopf, Haare, die in Strähnen auf seinen Kragen fielen und seine Backen, wie eine Mähne, die der Meißel niemals auszuhauen vermag, Augen wie Flammen, einen kolossalen Körper — er war dick, korpulent, viereckig an der Basis und an den Schultern, hatte viel von der Rassigkeit Mirabeaus, aber keine Schwere; er hatte so viel Seele in sich, daß sie all dies leicht trug, dies Gewicht schien ihm eher Kraft zu geben, als ihm welche zu nehmen.“ Und man erinnerte sich an diesen Balzac noch in seiner traditionellen Dominikanerkutte, die er stets, bei der Arbeit, im Hause trug und um seinen riesigen Leib zu wickeln pflegte. — Rodin wollte aber noch mehr geben. Den Rausch des Schaffens, der Balzac trug, der aus den wunderbaren „Briefen an die Fremde“ allenthalben spricht, wenn er schildert, wie er sich gemüht, geplagt, und wie er jetzt triumphiere, den wollte er geben — so sah er Balzac. Und nun vergleiche man diese vielgeschmähte Skizze, diesen formlosen Klumpen, diesen faulen Witz, wie sie seine Gegner nannten. Ist das nicht dieser Riese mit den mächtigen Schultern, der trunken von Schaffenslust auftritt; erkennt man nicht in diesem Löwenhaupt alle die Züge wieder, die Lamartine



AUGUSTE RODIN
ZU DEN WAFFEN!

angegeben und verstärkt, ins Gewaltige übersetzt? Welcher Hochmut und welche Menschenverachtung sprechen aus dieser Haltung des Kopfes, aus den geblähten Nüstern. Lamartine schildert den Dichter an anderer Stelle: „Er saß oft mit vornübergeneigtem Haupt da und warf es dann gebieterisch zurück, mit einer Art heroischen Stolzes, er berauschte sich selbst beim Sprechen." Ist das nicht ganz dieser Moment, den Rodin festgehalten hat? Der Leib erscheint vielleicht zunächst nur angedeutet, aber es sitzt unter dieser groben Kutte, die er um sich geworfen, die mit leeren Aermeln an ihm herunterhängt und die er über dem Leib mit verschränkten Händen festhält, ein völlig ausgebildeter Körper. Im Atelier zu Meudon steht der wunderbare Akt eines Athleten, den Rodin erst geschaffen, um ihn dann in diesen langen Mantel zu hüllen. Und hierin liegt zugleich eine weise künstlerische Berechnung. Diese großen, leeren Flächen der Gewandmassen leiten das Auge ganz von selbst zu dem bekrönenden Haupt über, dem einzigen Teil, der tiefer ausgearbeitet erscheint. Er allein soll vom ersten Moment an alle Blicke aufsaugen. Man vergleiche die in Bronze gegossene Maske, die die Formen des Gesichts noch schärfer betont zeigt. Auf der Figur sitzt dieser Kopf hinten übergeworfen, als ob er von der strähnigen Mähne gestützt würde. Und dann: in der Unterordnung aller Details, man möchte sagen: in der Unterdrückung aller Details zugunsten der Silhouette konnte man kaum weiter gehen. Hier ist das Ende von Rodins Kunst erreicht. Eine ungeheure Kraft scheint in diesem grotesken und monströsen Körper zu liegen mit dem drohenden schrecklichen Haupt, und auch das Theatralische gehört zu diesem schaffenstrunkenen Riesen; ganz zahm erscheint dagegen der Balzac, den Falguière geschaffen: vergeblich hat er durch das Mönchshabit seiner Gestalt Größe zu verleihen versucht.



AUGUSTE RODIN BÜSTE VON VICTOR HUGO

Es ist, als ob die Gedanken Rodin in seiner letzten Periode zu rasch, zu reich zuflössen, als ob er sie alle in Form bändigen, gestalten möchte, auch wenn diese Gedanken bloße Einfälle sind, als ob ihm die erste Niederschrift, die für ihn selbst die Energie des innerlich geschauten Bildes festhält, genüge und als ob er selbst bei der Durchbildung seiner großen Werke sich nicht aufhalten wolle. Er ist heute 64 Jahre alt und er hat noch so viel vor sich: unter seiner ehernen Stirn schlummern noch so viel Entwürfe, daß ihn das Fieber des Schaffenmüssens packt und vielleicht auch die Furcht, all dies nicht vollenden zu können. Noch immer steht das Höllentor unfertig da, unfertig die beiden Hugo-Denkmäler, und das gigantische Projekt der Säule der Arbeit ist nie über die erste Skizze hinausgekommen, zum Glück vielleicht für Rodin, dessen Kraft sich daran verblutet hätte. Es sind fast durchweg Skizzen, die der Künstler in den letzten Jahren geschaffen. Er ist sich des künstlerischen Reizes des Skizzismus wohl bewußt: wir lieben eben das Halbgesagte, nur Angedeutete, das unsere Phantasie zum Mitarbeiten, Weiterarbeiten, Ergänzen, Enträtseln zwingt. Vielleicht kann der Beschauer nicht energischer gezwungen werden, künstlerisch zu fühlen, als wenn er einen Teil des Weges, den letzten Teil, der zum vollendeten Genusse führt, selbständig neben dem Künstler hergehen muß. Aber wie wenige finden diesen Weg.

Immer ist es der menschliche Körper, der Rodin in seinen ungekünstelten Stellungen, in seiner natürlichen unbewußten Haltung und Biegung reizt. Nie geht er der banalen



AUGUSTE RODIN VICTOR HUGO-DENKMAL

Schönheit, nie konventionellen Bewegungsmotiven nach. Was ihn lockt, ist das Charakteristische — alles, was Leben und Bewegung ist. „Man kann den menschlichen Körper ebensowenig verbessern, wie man ein Element zu verwandeln vermag", sagt er. Da ist im Luxembourg seine vieille Heaulmière, die Alte mit dem hageren Körper, durch den die Knochen überall durchlagen, mit den vertrockneten hängenden Brüsten, die da auf ihrem Block hockt müde und gekrümmt, gerade so, wie sie sich unbeobachtet vor dem Künstler hingesetzt (Abb. s. S. 340). Lassen wir Rodin selbst das Wort: „Die Natur komponiert sich selbst. Und mir scheint diese Komposition sehr viel schöner als die andere, die man durch Verwendung willkürlicher Gesetze erzielt. Dem Modell seine eigenen Bewegungen lassen, ist mein Gesetz. Hier allein ist Leben, Schönheit. Die überlieferten Posen, die man dem Modell in den Schulen aufnötigt, erklären die Steifheit und Härte des Akademischen. Sie brechen in Wirklichkeit das Gleichgewicht und zerstören die Harmonie und Komposition der Natur." Aus diesem Streben, sich über die unwillkürlichen Bewegungen des Körpers, selbst über die nur ganz momentanen Rechenschaft zu geben, sind auch die bekannten letzten Zeichnungen Rodins entstanden, in denen er seine Modelle in ihren Ruhepausen beobachtet und ihre Umrisse in einer einzigen flüssigen vereinfachenden Kontur festhält.

Aus dieser Beobachtung der Bewegung entspringt eigentlich auch seine ganze Kunst. Es sind Bewegungsmotive, neue überraschende Stellungen und Verschlingungen von Körpern, die ihm zunächst vorschwebten — der geistige Inhalt stellte sich später ganz von selbst ein. Das Formale war bei ihm wie bei allen wahren Plastikern das Primäre, das Stoffliche das Sekundäre. Seine Schüler hat er immer gewarnt, sich nicht von der „literarischen Skulptur" verführen zu lassen, von der, die eine Idee in Formen ausdrücken will. Und erkennt man diesen Urquell der künstlerischen Kraft Rodins, so scheint plötzlich ein guter Teil all der Interpretationsversuche, mit denen zumal die französische Kritik seine Werke umwuchert hat wie mit einem erstickenden Geflecht von exotischen Lianen, schief und unfruchtbar und vor allem nicht als eine Erklärung, die eben den Ursprung des Kunstwerks aufzudecken suchen sollte. „In der Kunst liegt der Sinn," hat Max Klinger vor zwölf Jahren geschrieben, „viel mehr in der Spitze unserer Werkzeuge und in deren Kontakt mit dem Material als in Gemüt, Verstand, Wissen oder Kombinieren. Ueber diese Farben verfügen auch Nichtkünstler reichlich, ohne ihnen Form geben zu können. Ein Glanz der Kristalle, des Steins oder der Farben oder von Tongebilden: und neue Perspektiven eröffnen sich dem Künstler."

AUGUSTE RODIN — ZWEITER ENTWURF ZUM VICTOR HUGO-DENKMAL

Wenn es eine kühne und neue Bewegung ist, die Rodin skizzieren will, so legt er im Ton oder Wachs zunächst mit ein paar Strichen die Hauptmassen an, so wie der Zeichner in einer scharfen und eckigen Behandlung dann zuerst das Charakteristische betont. Es ist, als ob der Körper ihm dann nur als ein Instrument, der Torso als eine Brücke zwischen den agierenden Gliedern erschiene, dieser Körper wird dann ganz hager, überschlank fast, gebildet; nur dort, wo die Hebel der Bewegung dieses Körpers sitzen, an den Schultern,

am Becken, werden die markanten Stellen verstärkt. Und immer wird das im Körperlichen gesteigert, worin das Charakteristische liegt, die Verve, der Elan, die Bewegung. Die Hände und Füße sind an diesen Figuren oft übermäßig groß, die Ellenbogen, die Schultern, die Hüftknochen übermodelliert, wie man bei einigen neueren deutschen Malern von einem Ueberzeichnen sprechen kann: es ist ein Realismus, der hier in dem Streben nach Accentuieren der Bewegung fast wieder zum Stilisieren führt. Rodin nennt das selbst déformation du vrai en vue d'un renforcement de l'expression.

Diesen rastlosen Eroberer interessiert nur noch, was ihm neu ist. Das ist das Motiv selbst. Die Ausführung und die Vollendung, das hält er fast für gering, weil es alle können. An die vielen Marmorwiederholungen, die in seinen Ateliers entstehen, legt er selbst nie mehr Hand an, nur durch Bleistiftstriche korrigiert er hier. Er hat eine solche Verachtung des Publikums, das ihn jahrzehntelang verkannt und verhöhnt, daß es ihn fast reizt, diesem Publikum Rätsel aufzugeben. Ihm entgegenzukommen, ist nicht seine Art. Und wenn er sich ein Publikum denkt, so stellt er sich ein Publikum von Künstlern und Kunstfreunden vor, wie er es draußen in dem lichten Museum der Villa des Brillants in Meudon hat, wo im allseitigen Lichte all seine Werke aufgestellt sind. Aber das arme Publikum, das in den großen Ausstellungen plötzlich einer ganzen Schar seiner Werke gegenübersteht, ohne Führer, selbst ohne Erläuterung, wofür diese Skizzen, diese Studien bestimmt, wie sie zusammengehören, das ist verloren. Selbst die großartige Ausstellung seiner Werke im letzten Sommer in Düsseldorf, in der Rodin persönlich über 60 seiner Werke angeordnet hatte, verwirrte durch das Nebeneinander der Studien und der vollendeten Werke und vermochte deshalb ihre Bestimmung nicht ganz zu erfüllen. Sie gab doch auch wieder kein geschlossenes Bild seiner ganzen Entwicklung. Man darf es ruhig aussprechen: diese Skizzen und Studien gehören nicht in den Rahmen unserer gewöhnlichen Ausstellungen für die große Masse, wo doch auch bei der Malerei ein gewisser,



AUGUSTE RODIN — DIE WELLENTOCHTER AM VICTOR HUGO-DENKMAL

wenigstens äußerer Grad von Fertigsein Aufnahmebedingung ist. Man führe hier nicht etwa den Vergleich mit Menzelschen Skizzen an. Ein plastisches Werk kann amorph sein, wie ein Weiser dies Formlose genannt hat, weil es die Form noch nicht gefunden hat, oder weil es die Form flieht. Der Künstler wird in einer solchen bewunderungswürdigen Abbreviaturkunst überall den blitzschnellen Beobachter, den kühnen Gestalter, den Herrscher über die Formen sehen, das Publikum ahnt das höchstens — und das ist zu wenig. Und die schreitenden Menschen ohne Kopf, die lebensgroßen Akte ohne Hände oder Arme erinnern oft nur an die in der erstarrten Asche Pompejis vorgefundenen Leichen. Nur wenn das ganze Oeuvre des Künstlers vorgeführt werden soll, dann sind diese Studien unbedingt notwendig. Das klingt den bedingungslosen Rodinisten vielleicht ketzerisch. Aber je größer die Bewunderung ist, mit der man selbst vor diesen Offenbarungen einer unerschöpflichen genialen Kraft steht, um so tiefer bedauert man alle die, die mit gutem Willen vor diese Studien treten und denen sie nichts sagen, weil ihnen diese stenographische Form unverständlich ist, selbst wenn sie ihren Sinn ahnen. Und die Superlativisten, die gerade die am flüchtigsten angedeuteten Werke am lautesten bewundern, säen nur Verwirrung und schaden des Künstlers Ruhm am meisten: nicht weil jene Werke Skizzen sind, sondern obgleich sie Skizzen sind, spricht eine große künstlerische Kraft aus ihnen. Rodin müßte wie Stendhal seinen Besuchern das Wort zurufen: „Ich rate aller Welt und selbst mir, mißtrauisch gegen mich zu sein. Die Hauptsache ist, nichts zu bewundern, als was wirklich eine Erregung hervorgebracht hat."

Wahrlich, unerschöpflich scheint diese Kraft. In den großen Glasschränken seines Ateliers in Meudon schlummern Hunderte von kleinen plastischen Skizzen, und was gäb manch einer darum, wenn er in seinem ganzen Leben einen einzigen solchen Einfall gehabt. Wir stehen hier vor einer geheimnisvollen Urkraft, die wie aus einem kochenden Krater immer neue Gebilde heraufschleudert, und mag man auch rechten und hadern wollen mit ihm: immer wieder zwingt er uns zur Ehrfurcht. Seine Kunst ist etwas für die Starken und Mächtigen, seine kraftvolle und leidenschaftliche Persönlichkeit redet zu jedem, der weiß, was dies Wort heißt: Persönlichkeit. Nur eines fehlt seinem letzten Stile: Ruhe, Stille, die große Schlichtheit, aber seine suggestive Kraft ist so groß, daß wir das kaum vor seinen Werken selbst empfinden, immer erst hinterher. Und vielleicht empfindet das der Franzose überhaupt nicht. Und wenn er die Grenzen des Materials, der Darstellungsmöglichkeit überschreitet: bei einem Genie sind auch die Irrtümer wichtig. Und doch irrt das Genie nie für sich, nur für die anderen. Aber das Publikum ist merkmürdig duldsam, sagt Oskar Wilde, es verzeiht alles, nur nicht das Genie.



AUGUSTE RODIN BALZAC

Wer so tief nachgegrübelt hat über seine Kunst, wer so innerlich auf eigensten Bahnen der Skulptur der Aegypter und der Griechen und der Plastik des Mittelalters sich genähert und als Schaffender vor ihr gestanden, der weiß das auch, wohin diese seine Kunst führt. Und dieser harte und milde, leidenschaftliche und träumerische Mensch glaubt an sich und seinen Stern und seine Mission mit der Unbeirrtheit eines Cäsars. Ich gestehe, daß ich vor keinem Künstler, nicht Frankreichs und nicht Deutschlands, so sehr die Offenbarung der Kraft und des Genies empfunden habe. Ob man Rodin, dem Einzigen, eine Schule wünschen soll? Wir hören schon von einem Impressionismus in der Skulptur und Edmond Claris hat ein Buch darüber geschrieben. Bourdelle und Bareau, Loisel und Fix-Masseau wandeln in seinen Bahnen, die Deutschen und die Russen folgen ihnen nach, und von Jahr zu Jahr mehrt sich die Schar derer, die dem Meister seine Aeußerlichkeiten absehen. Michelangelo ist das Schicksal der römischen

Kunst geworden, aber er hat selbst gesagt: Meine Kunst ist geschaffen, große Narren zu machen. Den persönlichsten aller Künstler nachahmen wollen, das heißt den Meister selbst gröblich mißverstehen.

Anmerkung: Die Abbildungen zu diesem Aufsatz sind zum größten Teil nach Photographien aus dem Atelier Bulloz, photographe d'Art, Paris, 21 rue Bonaparte, hergestellt.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BRÜSSEL. *XII. Ausstellung der Libre Esthétique* (21. Febr. bis 23. März). Nachdem die vorige Jahresaustellung der Entwicklung des *französischen* Impressionismus eine Uebersicht geboten, repräsentiert die diesjährige eine gewisse, wenn auch beschränkte Internationalität, mit besonderer Betonung des belgischen Elements und Berücksichtigung verwandter, noch nicht lange verstorbener Vertreter des Impressionismus. Der Kreis der »XX« bildete sich anfangs der achtziger Jahre unter ähnlichen Prinzipien, wie der Sezessionismus in Deutschland; die »Libre Esthétique« schloß sich ihnen an, und eine neue Künstlergruppe »Vie et lumière« gliederte sich neuerdings daran. Als retrospektive Kunst grüßt uns eine glanzvolle »Aurore« von »EUGÈNE VERDYEN« (†1903), getaucht in ein Meer von rosa Licht- und Nebelschleiern. GUILLAUME VOGELS' († 1896) Schneelandschaften, deren rötlicher Himmel, schneebeladene Aeste, verweht, kalt und weich zugleich, uns eine volle Winterillusion erstehen lassen, sein »Quartier du Steen«, ein Dämmerstück mit scharf markierten Bausteinen, dunkel beleuchteten flämischen Giebeln und kleinen roten Flammenpünktchen, offenbaren eine Vollkraft und Beherrschung des Könnens in so hohem Maße, daß man sich staunend fragt, wie es möglich war, daß ein solcher Künstler zu den Verkannten gehörte. — Nicht zu unterschätzen sind auch des Griechen PERICLÈS PANTAZIS († 1884) Leistungen, »L'enfant au coq«, mit feinen, fast verblichenen braunen Tönen, zeichnerisch groß angelegt. — Durch Koloristik und eigenartige Auffassung halten sich die Werke HENRI EVENEPOELS, der kaum 27 jährig zu Paris (1899) an der Schwindsucht verstorben, ein schönes Gleichgewicht. Sein »Kaffeegarten im Quartier latin« erinnert an den Geist eines Steinlen, nur daß seine Typen einen mehr angelsächsischen Einschlag verraten. Fast freskenhaft muten seine »Negertänze« und sein »Invalidenfest« an. Ganz im Gegensatze zu diesen eher düsteren Stimmungsbildern zitieren wir ein Porträt desselben Künstlers im Musée moderne, rot in rot, trotz der Gewagtheit solch großer, greller Flächen, durch den goblinartigen Hintergrund fein fondiert — eine sympathische Ueberraschung. — Ihm am stilverwandtesten dünkt uns unter den Ausländern und noch lebenden Künstlern der Kanadier J. W. MORRICE. Ein Braun, das merkwürdig trocken, wie alt geworden wirkt, bildet selbst für seine Schneelandschaften die Unterlage, und exotisch erscheint auch seine »Plage de St. Malo«. — Von fremden Einsendern nennen wir noch eben THEO EARL BUTLER, GEORGE CLAUSEN, CURT HERRMANN, WYNFORD DEWHURST, J. G. DREYDORFF, den Amerikaner CHILDE HASSAM, MOFFAT LINDNER, NOLDE (Sizilien), JOAQIM MIR (Barcelona). RODERIC O'CONOR (Paris) fällt durch ein starkes, dunkelblau schillerndes, bewegtes Meer auf, DARIO DE REGOYOS (Trueba, Spanien) als Architekturmaler; FRANCISCO DE ITTURINO's (Villavieja, Spanien) Frauentypen erinnern oberflächlich an Zuloaga, sind aber flach und ohne dessen Charakteristik. Von LUDWIG V. HOFMANN (Berlin) sehen wir einen »Liebesgarten«, der aber nur Pose ohne Beseelung zum Ausdruck bringt. Ueberraschend gut hat HART-NIBBRIG (Holland) seinen Pointillismus verarbeitet, d. h. dem Geiste des Bildes unterzuordnen verstanden; Stimmung und Farbe beherrschen die Technik vollkommen. JAN TOROOP (Amsterdam) zeigt in mehreren Werken seine Viel-



AUGUSTE RODIN STATUE VON BALZAC

seitigkeit und trotz hie und da zutage tretender Bizarrität seine Virtuosität als Porträtist im flüchtig entstandenen Bildnis des Violinisten Casale, des Präsidenten Steijn (Südafrikan. Museum, Dordrecht). Märchenhaft bezaubernd ist seine Farbensymphonie »Kinder der See«. — Einer der Gründer der Vereinigung »Vie et lumière« ist der rühmlichst bekannte Künstler EMILE CLAUS. Sein »Sommerabend«, mit den plastischen Garbenbündeln, von der abschiednehmenden Sonne beschienen, ruft völlig die Stimmung eines Sommerabends hervor, der, nachdem die Sonne hingegangen ist, ein gewisses Einsamkeitsgefühl in uns erstehen läßt. Ihres Lehrers Claus nicht unwürdig ist die Leistung JENY MONTIGNY'S. GEORGE MOORE zaubert eine ganze Serie rotblonder Frauen, in lichtes Weiß gehüllt, hervor: strahlende Geschöpfe, aber ohne starke Wesenheit. Von A. J. HEYMANS ist nicht zu übersehen ein Weidenbild, die Landschaft unverkennbar holländisch, die Kühe lebendig und natürlich. WILLIAM DEGOUVE DE NUNCQUES zeigt sich sowohl in seinem großen Triptychon »Métamorphosé«, wie in seiner »Annonciation« als Dichter mit viel Kompositionsgeist und feinem, zartem Farbengefühl. Merkwürdig stark, aber in weit verschiedenen Nuancen, in ihrem Zusammenklang an japanische Weise erinnernd, ist GEORGE LEMMEN'S Farbengefühl in seinen Interieurs zum Ausdruck gebracht. Einen eigenartigen Kontrast dazu bilden die bereits vor zwanzig Jahren entstandenen Interieurs JAMES ENSOR'S, die den Geist ihrer Entstehungszeit gut in sich tragen und eine starke Persönlichkeit verraten. Ensor ist als Kolorist wie als Zeichner gleich bedeutend und war einer der ersten, die in Belgien dem Impressionismus Bahn brachen. Neben ihm präsentiert sich GEORGES BUYSSE'S Lieblingsmotiv, die Flußlandschaft mit ihren Kähnen, Segeln und Masten doppelt weich, verträumt, jedoch voll stillen Lebens.



AUGUSTE RODIN — DIE VERZWEIFLUNG

WIEN. *Künstlerhaus.* Die 32. Jahresausstellung des Künstlerhauses wurde Samstag den 11. März eröffnet. Diesmal fällt die äußerst geringe Beteiligung der Künstler Deutschlands und des Auslandes auf. Es ist kein neuer Accent, keine neue Note, die das Interesse des Beschauers erregen würde, vorhanden; und kein Band der Einheitsempfindung oder des gleichen Kunstimpulses schlingt sich um die in regelloser Zufälligkeit aneinandergereihten Darbietungen. Einige Monumentalgemälde von SASCHA SCHNEIDER, ein Bild des Spaniers BILBAO, etwas von HOECKER, TOM MOSTYN, MARISE, dann Plastiken des Münchener GASTEIGER, des Berliner WANDSCHNEIDER, das ist diesmal die ganze Fremdenlese. Unsere einheimische Schar, die getreuen Mitglieder des Künstlerhauses, hat sich desto zahlreicher eingefunden. So zahlreich, daß die Qualität entschieden von der Quantität erdrückt wird. Nennen wir von hervorstechenden Erscheinungen die Porträtisten LASZLO und POCHWALSKI, Landschaften von TINA BLAU, DARNAUT, DRASCHE, TOMEC, WILT, ein Gemälde »Heilige Nacht« von EGGER-Lienz, und holländische Studien von J. EPSTEIN. Es ist nur eine beiläufige Schätzung des Erwähnenswerten, denn der Flüchtigkeit eines ersten Rundganges kann manches entgangen sein. Die Welt steht nicht still und es ist nicht wegzuleugnen, daß der Ausstellungstypus einer vollständigen Umänderung entgegengeht. Der Wirrwarr, das Kunterbunt, kurz der Marktcharakter jener Jahresausstellungen vermag dem auf feine Ineinanderwirkungen, auf subtile Auslösungen von Eigenarten und Programmen erzogenen Kunstfreund keinen echten nachhaltigen Genuß mehr zu gewähren. B. Z.

MÜNCHEN. Im hiesigen Kunstverein hat WALTHER CASPARI eine Ausstellung seiner letzten Schöpfungen veranstaltet, die sehr Beachtung verdient. Caspari geht seine eigenen Wege. Er wurde zunächst in weiteren Kreisen bekannt durch die Vignetten zu Wolzogens Drittem Geschlecht, und ist bis heute ein sehr beliebter Vignetteur geblieben, dessen zarte, zierliche, etwas dünne Gestalten eine reiche Phantasie bekunden und so recht geeignet sind, die mondäne Literatur zu schmücken. Die jetzt im Kunstverein ausgestellten Aquarelle und Porträtzeichnungen zeigen die eleganten, vornehmen Damen der Gegenwart in einer Ausführung, die etwas an Helleu erinnert. Sichere Charakteristik paart sich mit einer wunderbaren Delikatesse der Zeichnung, die mit wenigen Strichen in sauberster Ausführung ein vollständig charakteristisches Bild gibt. — Von demselben Künstler sind ferner soeben in R. Voigtländers Verlag in Leipzig eine Anzahl farbiger Blätter für Kinder mit drastischen Figuren aus der deutschen Märchenwelt erschienen: »Rumpelstilzchen«, »Weihnachtsmann«, »Aschenbrödel«, »Knusperhexe«, »Rotkäppchen«, »Dornröschen«, »Der gestiefelte Kater«, »Der Rattenfänger«. Die Zeichnungen zeigen uns zu unserer Ueberraschung Caspari von einer ganz anderen Seite. In einfachen und deshalb wirkungsvollen Kompositionen, die ein lebhaftes Kolorit zeigen, werden hier die der Kinderwelt aus

dem Märchenbuch lieb gewordenen Gestalten vorgeführt, und bei dem jetzt allgemein gewordenen Bestreben, den Kindern gesunde, kräftige Kost gerade auf dem Gebiete des Bildes in die Hand zu geben, werden diese Blätter, die 2.— bis 3.25 M. kosten, sicher viele Abnehmer finden.

BERLIN. Der Mangel an wertvollen Leistungen des jüngeren Malergeschlechts bietet dem Kunsthandel Veranlassung, nach Schöpfungen der Vergangenheit zu forschen, mit denen die Sehnsucht der Amateure und Galerieleiter nach qualitätvollen, leidlich modernen Malerwerken gestillt werden kann. Auf diese Weise ist auch CARL SCHUCH in den letzten Monaten zu Ruhm und Ansehen gelangt, nachdem man sich zu seinen Lebzeiten weder um ihn, noch um seine Bilder gekümmert hatte. Er verdient diese verspätete Anerkennung im vollsten Maße; denn unter denen um Leibl war er nächst Trübner und Munkaczy sicherlich der Begabteste. Die Ausstellung seines Nachlasses in *Ed. Schultes Salon* läßt es doppelt unbegreiflich erscheinen, daß er in den Tagen seiner besten Schaffenskraft so gar nicht beachtet worden ist. Die Kenntnis seiner Existenz beruhte bis vor kurzem auf dem Dasein seiner von Leibl und Trübner gemalten Bildnisse. Obgleich er porträtiert und gelandschaftert hat, war seine Spezialität ersichtlich das Stilleben, wohl weil es ihm bei diesem ohne großen Apparat gelang, seiner Neigung für Lösung koloristischer Aufgaben zu folgen. Die Blumen- und Früchte-Malerei bot ihm auch, genau wie einst Cézanne, die Gelegenheit, sich von dem dunklen Kolorit seiner Vorbilder freizumachen. Schuch war nicht nur ein guter Maler, sondern auch eine Persönlichkeit. Schon sein Selbstporträt verrät bei aller Abhängigkeit von der Leiblschen Malweise eine individuelle Psychologie. Der Künstler sieht auf diesem Bilde nicht nur lebhafter, sondern auch geistvoller aus als auf den Porträts, die seine Freunde von ihm gemalt. Weniger hoch stehen seine Landschaften, weil sie mehr Liebe für den schönen Ton als Naturempfindung erkennen lassen. Als Stillebenmaler begann er mit Motiven, die man aus Leibls und Trübners Schöpfungen kennt. Seine ersten Schöpfungen dieser Art haben auch deren schwärzliches Kolorit. Die schönsten davon, die »Wildente« neben einer Zinnkasserolle und weißen Gemüsewurzeln, das große »Küchenstilleben«, gehen direkt auf Trübner zurück. Ein Arrangement mit Blumentöpfen, in denen Stiefmütterchen und Rosen blühen, wirkt schon individueller und in den Töpfen mit blühenden weißen und rosafarbenen Azaleen, in den »weißen Pfingstrosen« in einer grünen Glasvase kommen seine feinen koloristischen Absichten durchaus selbständig und eigenartig zum Ausdruck. Da die Zahl der künstlerisch wertvollen deutschen Stilleben trotz einer gewaltigen Produktion auf diesem Gebiet nicht groß ist, wird das Bild der deutschen Malerei durch die Entdeckung Schuchs als einen der glänzendsten Stillebenmaler des vergangenen Jahrhunderts sehr glücklich bereichert. — JOHN LAVERY, der seit Jahren ein regelmäßig im Frühling wiederkehrender Gast bei Schulte ist, stellt dieses Mal nur drei Bildnisse aus. Eines davon, das der Schulvorsteherin von Cirton-College in Cambridge, Mrs. Elisabeth Welsh, gehört zu seinen besten Leistungen und scheint auch als Persönlichkeitsschilderung gehaltvoller als es sonst bei diesem Maler üblich ist. Die schlanke und würdevolle Dame sitzt in schwarzer Toilette in einem roten Sessel. Ein graues orientalisches Musselintuch, dessen Enden mit bunten Blumen bestickt sind, fällt lässig von ihren Schultern. Vor diesem Porträt, das ebensosehr durch angenehme repräsentative Haltung, wie durch vornehme Farbenstimmung auffällt, denkt man sofort an Reynolds, ohne doch etwas Nachgeahmtes zu spüren. Der ganze Charme von Laverys Liebenswürdigkeit und Geschmack liegt dann auf dem Bildnis einer »Polyhymnia« im modernen schwarzen Straßenkostüm, die in der Stellung der antiken Statue sich auf einen Flügel lehnt. Aber das Gesicht, so hübsch es ist, wirkt verquält, freilich längst nicht so, wie das des Earl of Donoughmore, des jüngsten englischen Ministers, eines bartlosen achtundzwanzigjährigen Herrn. Dafür ist die an und für sich langweilige Uniform sehr amüsant gemalt und mit dem Hintergrund zu einer äußerst reizvollen Harmonie in Braun und Gold verschmolzen. AUGUST NEVEN-DU MONT, der dem schottischen Maler sichtbarlich nacheifert, kann sich mit seinen Bildnissen auch neben dessen schwächeren Leistungen nicht behaupten; aber er gibt in einigen dunkelgestimmten Landschaften mit englischen Jagdszenen den Beweis davon, daß er auch Eigenes zu sagen hat. Von ADOLFO LEVIER findet man hier das Bildnis eines Herrn in Grau mit roter Weste vor einem grauen Grunde, das viel ehrlicher und männlicher wirkt als die kokette Arbeit, mit der er im vergangenen Jahre in der Künstlerbund-Ausstellung in München debütierte. Einen kümmerlichen Eindruck machen



AUGUSTE RODIN   DAS KIND DES JAHRHUNDERTS

dagegen, nachdem vor kurzem Zügel an dieser Stelle geglänzt, die Tierdarstellungen von HEGENBARTH. Und was der Berliner RUDOLF KOHTZ mit seinen angefangenen Bildern will, ist durchaus unerfindlich. Sollte er diese billige Art für impressionistisch halten? Bei der Verwirrung, die in den Köpfen der meisten deutschen Maler über das Wesen des Impressionismus herrscht, ist diese Annahme nicht ganz von der Hand zu weisen. Aber unfertige Bilder sind längst keine impressionistischen. Außerdem liegt hier das Unvermögen, die Sache fertig zu machen, schon in der Art, wie sie angefangen ist, auf der Hand.

Das *Künstlerhaus* macht sich mit einer Ausstellung Berliner Porträts nützlich, obschon diese weder sehr umfassend, noch sehr gewählt erscheint. Aber es sind im vergangenen Jahrhundert mehr gute Bildnisse in Berlin gemalt worden, als man anzunehmen pflegt. Wenn es einerseits schade ist, daß man sich nicht auf die von Berliner Malern geschaffenen Porträts Berliner Persönlichkeiten beschränkt hat, so kommen die Besucher der Ausstellung andrerseits dadurch zu dem Genusse, das ganz prachtvolle Bildnis der Gattin Chodowieckis von ANTON GRAFF und zwar gleich in zwei Exemplaren zu sehen, deren jedes ein Wunder geistvoller Malerei und einer eminenten Charakterisierungskraft ist. Wie wundervoll ist der Schleier gemalt, den die weniger schöne als muntere Dame trägt! So ausgezeichnet nun auch das Bildnis des alten Chodowieckis und das des jugendlichen Lessings von Graffs Hand sind — gegen diese beiden Frauenbildnisse kommen sie nicht auf. Mehr historisch merkwürdig als künstlerisch anziehend sind einige von CHODOWIECKI selbst gemalte Familienporträts und das Selbstbildnis von A. R. MENGS. Ein ganz entzückendes Gruppenbild, in dem die Düsseldorfer ED. BENDEMANN, CARL SOHN, JUL. HÜBNER, HILDEBRANDT und W. VON SCHADOW sich gegenseitig gemalt haben, wie sie mit dem alten Bendemann und dessen Frau dem Spiel von deren Enkelkindchen zuschauen, hat mit Berlin wohl nur wenig zu tun, aber es ist eine Freude zu sehen, mit wie guter künstlerischer Haltung bei aller Sachlichkeit damals porträtiert wurde. Mit FRANZ KRÜGER, der seinen Freund Bennewitz von Loefen einmal im Pelz, das andere Mal als schmucken Offizier gemalt, und mit C. F. LESSING, der durch ein kleines feines Bildnis seiner Gattin vertreten ist, nähert man sich der neueren Zeit, von deren Künstlern EDUARD MAGNUS eine besonders wichtige Rolle in der Berliner Porträtmalerei gespielt hat. Was für ein geschmackvoller Maler und scharfäugiger Menschenkenner! Das Bildnis seiner Mutter, einer stattlichen Dame, die ein braunvioletes Kleid in Changeant-Seide, darüber einen schwarzseidenen Shawl und auf dem kaum ergrauten Scheitel eine weiße Seidentüllhaube trägt, ist ein komplettes Meisterstück. Sein Porträt von Felix Mendelssohn-Bartholdy gilt für eines von dessen besten. GUSTAV RICHTER hat jenem feinen Künstler in der ersten Zeit seines Wirkens im besten Sinne nahegestanden. Bildnisse wie das von Richters Mutter mit der mit gelbem Atlasband gezierten Haube, in schwarzer Sammtmantille und braunem Seidenkleid oder das seiner schönen blonden Schwester in blaugrüner Seide können getrost neben die besten Leistungen der Franzosen aus jener Zeit gehängt werden, ohne dabei zu verlieren. Richters spätere Bildnisse haben noch einen gewissen koloristischen Reiz, sind aber als Charakterschilderungen doch zu oberflächlich, um besonders anziehend zu wirken. Eine Anzahl Bildnisse von REINHOLD BEGAS zeigen, daß er nicht ohne Nutzen jahrelang neben Böcklin und Lenbach gelebt. OSKAR BEGAS ist ungleich, sein Bild der Madame Nerly jedoch eine angenehme Leistung. Aus der Verfallzeit, die um 1870 etwa in Berlin einsetzt, heben sich noch LUDWIG KRAUS' Bildnis des Kommerzienrats Ravené, PAUL MEYERHEIMS Bildnis seines Vaters Eduard Meyerheim und ein Knabenbildnis von SCHAUSS vorteilhaft hervor. Dann kommen die öldruckartigen Porträts des GRAFEN HARRACH und die Dutzendarbeiten PASSINIS. Ein kleines Porträt des Kaisers Friedrich, ein Jahr vor seinem Tode gemalt, von ANTON VON WERNER wirkt frappant wie eine übermalte Photo-



AUGUSTE RODIN SCHWESTER UND BRUDER

graphie. Und weder STAUFFER-BERN noch KONER, weder GUSSOW noch HELLQUIST können mit ihren Leistungen dem Geschmack von heute Befriedigung gewähren. Von LEIBL ist das Bildnis des Hofrats Seeger, von ISRAELS das des Geh. Rats Leyden zu sehen, zwei Schöpfungen großer Meister, die aber nicht auf der Höhe von deren Künstlerschaft sind.

In *Caspers Kunstsalon* findet man eine Kollektion Bilder von ALICE TRÜBNER, mit Ausnahme einer etwas schwachen Landschaft nur Stilleben. Die Malerin ist, obschon unter dem Einflusse ihres Gatten Wilhelm Trübner stehend, durchaus nicht ohne Eigenart. Sie hat sehr aparte, gebrochene Farben von etwas melancholischem Ausdruck und eine fast männlich kräftige Pinselführung. Leider huldigt sie einer Vorliebe für Stoffe, die manche Menschen abstossend finden. Sie malt eine im Bett liegende, mit einer roten Wolldecke zugedeckte weibliche Person, vor dem Bett eine gußeiserne Waschtoilette mit weißem Geschirr steht. Sie malt einen Bettvorhang und davor einen Mahagonisessel, auf dem eine Männerhose ruht. An der Erde liegen weibliche Unterkleider, stehen die gelben Strandstiefel eines Herrn und die schwarzen Stiefelchen einer Dame. Oder sie malt einen Tisch, auf dem eine Sekt- und eine Rotweinflasche, eine angeschnittene Ananas und zwei halbgefüllte Sektbecher stehen. Ein gelblicher Damenüberwurf hängt über einer Stuhllehne und an der Ledertapete des Zimmers bemerkt man ein Plakat, das einen 2me Bal Masqué ankündigt. Trotzdem die in solchen Stillleben ausgedrückte Pikanterie gesucht erscheint, kann man nicht umhin, anzuerkennen, daß diese Sachen gut gemalt sind. Eine reinere Freude aber hat man an den Arbeiten von Alice Trübner, wo sie ihre Absicht, noch nicht Gemaltes zu malen, allein durch Darstellung von an sich langweiligen Gegenständen wie Wasserkaraffen, Sauerbrunnenflaschen, Limonadengeschirr, Blattpflanzen in irdenen Töpfen, japanischen Puppen und dergleichen mit wirklicher Künstlerschaft betätigt. Solchen unscheinbaren Dingen sieht sie sehr feine farbige und malerische Wirkungen ab. Ganz vorzüglich sind ein paar Aepfelstilleben, die Blattpflanze neben der Wasserkaraffe, die rosa Rosen im Glase auf einer dunkelgrünen Decke und Aehnliches. Jedenfalls gehört Alice Trübner zu den in der Tat interessanten deutschen Malerinnen. Man findet hier ferner einen frühen BÖCKLIN (? D. Red.) »Feldarbeiter«, die über einen Hügel ziehen. Der Himmel über der Landschaft hängt voll schwerer grauer Wolken, nur am fernen Horizont ein heller Lichtstreif, den die sinkende Sonne hervorgerufen. Gegen diese unheimliche Luft geben ein paar Bäume und ein oben auf dem Hügel stehender Sensenträger kräftige Silhouetten. Eine schwarzgekleidete, brünette Dame, die auf einem grauen Sessel in einem Gewächshaus sitzt, von MANET gehört nicht zu dessen besten Werken. Von dem sonstigen Inhalt des Salons verdienen das lebensgroße Bildnis einer Demimondaine im Straßenanzug an dem Tisch eines Cafés von TOULOUSE-LAUTREC, ein paar nette Bildchen von FROMENTIN und ALFRED STEVENS und einige, Meunier als Vorbild verratende, nicht üble Kleinplastiken von W. SZYMANOWSKI Erwähnung.

HANS ROSENHAGEN



AUGUSTE RODIN — ORPHEUS UND EURYDIKE

HAMBURG. In der *Kunsthalle*, die Eigentum des Staates ist, wurde vom *Kunstverein Hamburg*, der von Privaten — im Jahre 1857 — ins Leben gerufen und aus privaten Mitteln erhalten ist, eine *Frühjahrsausstellung* veranstaltet, die vom 1. März bis Ende April dauern soll. Obwohl im Grunde eine Interessen-Kongruenz besteht, da Kunsthalle und Kunstverein in dem Bestreben, die „bildenden Künste in Hamburg zu fördern und die Liebe zur Kunst zu wecken" schließlich doch zusammengehen oder wenigstens zusammengehen sollten, scheint die Freude der in der Kunsthalle maßgebenden Geister an dem Gast-Besuche des Schwestervereins doch nicht allzu groß zu sein. Als Erklärung hierfür muß wohl angenommen werden, daß der Leiter der Kunsthalle mit seinen Sympathien auf seiten des Führers des „Deutschen Künstlerbundes", des Grafen KALCKREUTH, steht, während in dem für den Verein in



AUGUSTE RODIN DIE ALTE FISCHERIN

Frage kommenden Kreise zum mindesten keinerlei Neigung vorhanden ist, sich für den neu gegründeten „Künstlerbund" mehr als für die durch ANTON V. WERNER repräsentierte „alte" Künstler-Genossenschaft ins Zeug zu legen. Aus diesem Widerstreit der Gefühle heraus hat sich nun die wunderliche Tatsache ergeben, daß von der Aufforderung an deutsche Künstler, die diesjährige Frühjahrsausstellung in Hamburg zu beschicken, überhaupt abgesehen worden ist, die in Hamburg lebenden und die auswärts tätigen Hamburgischen Künstler wurden unter der Hand verständigt, eigentliche und richtige Aufforderungen zur Beschickung unserer Ausstellung aber ergingen nur an Belgier und Holländer. Daß das Beschreiten dieser goldenen Mittelstraße den allseits erhofften und gewünschten inneren Frieden gebracht hätte, kann trotzdem nicht behauptet werden. Wenigstens blieben am Tage der Eröffnung sowohl der Leiter der Kunsthalle als auch das für die Eröffnungsrede in Aussicht genommene Vorstandsmitglied des Vereins unsichtbar, und die erwartete Rede selbst blieb ungesprochen. Erfreulicherweise haben die Vorgänge hinter den Kulissen auf die Ausstellung selbst nicht abgefärbt. Belgier und Holländer (die letzteren unter Hinzutritt der aus St. Louis zurückgekommenen Werke) gewähren in ihren hierhergesandten Gemälden, Zeichnungen und graphischen Arbeiten einen ausreichenden Ueberblick über den derzeitigen Stand des bildnerischen Schaffens in den beiden Ländern, und was die Hamburger betrifft, so ist es gewiß alles mögliche, daß von ihnen gesagt werden kann, sie seien durch die Nachbarschaft der überlegenen Fremden keineswegs „notleidend" geworden, wobei man freilich nicht ans Vergleichen denken darf, sondern daran festhalten muß, daß man es dort mit einer, auf hohen künstlerischen Kulturüberlieferungen fußenden, hier mit einer aus Anlehnungen herausstrebenden und zu einer bewußten Eigenart sich erst durchringenden jungen Kunst zu tun hat. Um so verdienstvoller ist es darum, daß auch von der Hamburger Abteilung gesagt werden kann, sie enthalte mancherlei, was sich sehen lassen kann. Hierher gehören — um nur einige zu nennen — des stimmungsgewaltigen Norwegmalers Prof. C. OESTERLEY JR. ›Geirangerfjord‹ (Siebenschwestern-Wasserfall), ein koloristisch und — durch den meisterhaften Aufbau des gewaltigen Bergmassivs — geologisch imponierendes Werk. Die wie im Moment des Erblühens erlauschten Rosen der trefflichen Blumenmalerin MOLLY CRAMER, die duftigen Marinen des, jahraus und jahrein zwischen einer einsamen Elbinsel und einem Segelboot, die abwechselnd sein Wohnort sind, hin und her pendelnden KARL LEIPOLD, einige charakteristische Dacharchitekturen des PAUL KAYSER, einzelne Elb-Hafen-Ausschnitte des ARTHUR ILLIES, ein paar Landschaften des ERNST EITNER, einige Tierbilder von J. SCHAPER, eine ganz famos beobachtete Brunnengruppe des erst im 21. Lebensjahre stehenden FRANZ NÖLKEN u. v. a. m. Obwohl wir hier reich sind an Charakterköpfen, das Malen von Bildnissen auch jahraus und jahrein eine sichere Einnahmequelle abgibt für von außen zu vorübergehenden Gastvorstellungen hierher kommenden Malern, kann die Bildnismalerei bei unseren heimischen Malern selbst über verheißungsvolle Ansätze immer noch nicht recht hinauskommen. Die von JUL. REHDER, PAUL KAYSER, R. P. JUNGHANNS, ERNST EITNER ausgestellten Bildnisse sind auch nur dessen eine Bestätigung und nicht mehr. An ihren Vorgängerinnen gemessen, ist die diesjährige Ausstellung der Hamburger, als koloristisches Totale, zwar zahmer, im einzelnen aber ist sie reifer, es wird jetzt entschieden



AUGUSTE RODIN WEINENDE

weniger aufs Blenden losgearbeitet, — und was das wertvollste, es besteht mehr Zusammenhang zwischen Boden und Kunst — die Hamburger Maler tragen jetzt mehr als früher der Eigenart der Hamburgischen Natur und der von dem tiefsitzenden Himmel beeinflußten Atmosphäre Rechnung, in ihren Motiven sowohl wie auch in ihren Farben. In diese hinein spielen ersichtlicher als früher die Wirkungen der schwerfeuchten, von Marsch, Meer und Strom beeinflußten Luft, in der wir leben. Sehr zur Erhöhung des Gesamtansehens der Hamburger Abteilung trägt es übrigens auch bei, daß in die Ausstellung die Hinterlassenschaft des jüngst verstorbenen VALENTIN RUTH's aufgenommen ist, die in einer, 168 Gemälde, Studien und Zeichnungen umfassenden Folge in den einzelnen Phasen dieses gesegneten Künstlerlebens die einzelnen Entwicklungsstufen der Hamburger Kunst innerhalb der letzten 60 Jahre dem Beschauer zugleich mit vor Augen führt.

Zu den vielen Beweisen, die dafür sprechen, daß die bildende Kunst, wenn sie ihre Jünger auch nicht immer gut ernährt, so doch auch nicht allzu arg an ihrem Leben zehrt, haben diese Tage einen neuen Beleg gesellt. Im Kunstsalon LOUIS BOCK & SOHN ist jetzt eine Ausstellung von Werken des Hamburger Marinemalers RUDOLF HARDORFF im Gange, der am 8. März d. J. in sein *neunzigstes* Lebensjahr getreten, seit einigen Jahren zwar erblindet ist, aber sich im sonstigen körperlich noch recht wohl fühlt. Seine Marinen, die in Hamburgischem und mehr noch in überseeischem Privatbesitz viel verbreitet sind, sind zwar für unser heutiges Empfinden nicht ganz frei von Härten, doch dank der großen Liebe, mit der sie gearbeitet sind, erfreuen sie sich auch heute noch einer großen Wertschätzung, deren sie auch schon im Hinblick darauf wert sind, daß sie die ersten, von einem deutschen Maler gemalten Marinen waren, die in dem deutschen Volke, indem sie ihm von dessen Schönheit erzählten, die Liebe zur See erweckten. h. e. w.

PARIS. Der Plan, durch deutsch-französische Tauschausstellungen in periodischer Wiederkehr zu beiderseitigem Vorteil die künstlerischen Beziehungen zwischen Deutschland und Frankreich kräftiger zu beleben, wird gegenwärtig lebhaft erörtert und kann wohl aus mancherlei Gründen im Prinzip warm begrüßt werden. Es sind Interessen der künstlerischen Entwicklung, die dafür sprechen, Interessen des Marktes und wohl auch allgemeine Interessen der Kultur. Deutschland hat zwar immer der französischen Kunst gastliche Aufnahme geboten und die deutschen Gebildeten kennen jene kaum minder gut, als die gleichen Kreise hier in Frankreich. Umgekehrt weiß man in Frankreich recht wenig von spezifisch deutscher Malerei, ja gerade für unsere tiefsten und eigenartigsten Maler, für alle die künstlerischen Persönlichkeiten, welche deutschnationales Wesen am deutlichsten aussprechen, fehlt hier noch alles Verständnis. Die Franzosen haben beispielsweise noch kaum eine Ahnung von Böcklin, von Thoma, von Stuck, von unserer intimen Landschaft, sie kennen im Grunde nur die, welche direkte Beziehungen zur französischen Malerei haben oder Mitglieder der hiesigen Künstlergesellschaften sind. Auf den letzten großen Weltausstellungen war die deutsche Kunst bekanntlich ganz unzureichend vertreten, war 1889 numerisch schwach und in der Zusammenstellung



AUGUSTE RODIN — DAS GEHEIMNIS DER QUELLE

ganz zufällig, 1900 einseitig und willkürlich zur Geltung gebracht. In den jährlichen Salons wurden die Bilder der wenigen deutschen Gäste zwar stets gut gehängt und wurden diese mit ritterlicher Zuvorkommenheit empfangen, aber das Wenige, was hingeschickt wurde, ging eben in der ungeheuren Bildermenge dieser Salons meist wirkungslos unter. Nachdem nun in neuerer Zeit auch noch von mancher Seite, die am französischen Kunsthandel nur allzu deutlich interessiert ist, die deutsche Malerei in der Kunstliteratur so schnöde wie möglich heruntergesetzt wird, kann es nur von Vorteil sein, wenn sich die Pariser durch umfassende Anschauung überzeugen, daß auch wir unsern berechtigten Stil haben und daß man auch bei uns Dinge kann, die ihren Respekt verdienen. Der Franzose lebt sich bekanntlich nicht so leicht in fremde Eigenart ein, wie der Deutsche, aber er hat, wie hundert Erscheinungen auf dem Gebiete der Literatur, der Bühnenkunst und der Musik zeigen, den liebenswürdigsten Willen dazu. Und was unsere bildenden Künste betrifft, so haben die Franzosen, deren Malerei heute stark im Stagnieren begriffen ist, nicht nur viel gutes Neues von uns kennen zu lernen, sondern auch noch das gute Alte. So würde z. B. die ältere deutsche Genremalerei, ein Kunstgebiet, das der französischen Kunst geradezu verschlossen scheint, bei guter Auswahl gewiß warmes Interesse finden. Haben wir von den Franzosen von höherer artistischer Kultur reichlich zu lernen, so werden sie von der Tiefe, dem Gehalt und der herben Ehrlichkeit, die den Charakter wahrhaft deutscher Kunst ausmachen, ebenfalls wertvollen Gewinn ziehen können. Die Vorteile würden auf beiden Seiten die gleichen sein — freilich müßte auch das Entgegenkommen gleich sein auf beiden Seiten. Bis jetzt haben die deutschen Ausstellungen in Bezug auf Vergütung der Spesen u. s. w. die größte Liberalität gezeigt, die von hier aus in keiner Weise erwidert wurde. Es gibt überhaupt gar manche kitzliche Frage zu lösen, ehe der schöne Plan zur Tat werden soll. Die Frage, in welchen Händen das Recht zur Auswahl liegen soll, ist ebenso schwierig, wie die, in welcher Kunststadt oder welchen Kunststädten die französischen Ausstellungen ihre Stätte finden müßten, nur so viel ist nach den Erfahrungen von Paris, Chicago und St. Louis sicher, daß nicht das Reich, sondern die deutsche Künstlerschaft selbst die Sache in die Hand nehmen muß, soll was Gutes und Ganzes zustande kommen. Das aber wird bei dem herrschenden Zwiespalt der Meinungen und Interessen nicht ganz leicht gerecht und friedlich zu machen sein.

MÜNCHEN. Der hiesigen Künstler-Genossenschaft wurde zur Veranstaltung einer Kollektiv-Ausstellung von der Großen Berliner Kunstausstellung 1905 ein eigener Raum zur Verfügung gestellt.

BERLIN. Die für Anfang des Jahres 1906 vorbereitete Deutsche Jahrhundert-Ausstellung in der Nationalgalerie soll nach einer Mitteilung des Reichsanzeigers vom 16. März im wesentlichen auf die Malerei beschränkt bleiben und den Zeitraum von 1775—1875 umfassen. Der Arbeitsausschuß wird von den Direktoren aller in Betracht kommenden Galerien und einer Reihe von Kunstkennern, die ihre Kraft und Zeit in den Dienst der Sache stellen wollen, gebildet. Der Vorstand besteht aus den Herren Alfred Lichtwark, Direktor der Hamburger Kunsthalle, Geh. Regierungsrat von Seidlitz in Dresden, Prof. Dr. H. v. Tschudi, Direktor der Nationalgalerie in Berlin, und dem als Regierungskommissar tätigen Geh. Oberregierungsrat Dr. Schmidt in Berlin. Die Geschäftsstelle befindet sich in der Nationalgalerie. Durch Zeichnung einer hinreichenden Garantiesumme ist die finanzielle Sicherheit des Unternehmens von Kunstfreunden gewährleistet.

MÜNCHEN. Die hiesige Künstlergenossenschaft beschloß, aus Anlaß der Zentenarfeier des Königreichs Bayern in Verbindung mit der Jahresausstellung 1906 eine retrospektive Ausstellung zu veranstalten, welche die bayerische Kunst aus den Jahren 1800 bis ungefähr 1850 umfassen soll.



AUGUSTE RODIN — DIE AUFERSTEHUNG DES DICHTERS

MÜNCHEN. Seit Sonntag, den 19. März, findet in den Räumen der k. Kupferstich- und Handzeichnungen-Sammlung eine Ausstellung von Neuerwerbungen aus dem Jahre 1904 statt, und zwar werden zunächst die Werke älterer und neuerer Münchener Künstler zur Ausstellung gebracht. Die neuerworbenen Arbeiten von Künstlern aus dem übrigen Deutschland und dem Auslande folgen in einer zweiten Abteilung. Ein gedruckter Führer wird auch diesmal ausgegeben.

HANNOVER. Die am 24. Februar eröffnete 73. Ausstellung des Kunstvereins für Hannover zeigt in ihrem Gesamteindrucke ein erfreulich hohes Niveau. Der Katalog weist 1222 Nummern auf, doch ist bis jetzt nur ein Teil der Kunstwerke in den 17 Sälen des Künstlerhauses zur Aufstellung gelangt. Stark vertreten ist in diesem Jahre das Ausland, in erster Linie Schotten und Italiener, denen sich demnächst noch Franzosen mit etwa 60 Arbeiten hinzugesellen werden. Den interessanten Darbietungen entsprechend ist der Besuch des Publikums sehr lebhaft und die Kauflust ungewöhnlich rege. In der ersten Woche war bereits die Summe von etwa 20000 M. umgesetzt. Da außer den großen Mitteln für Verlosungsankäufe auch ein starker Fond für Galerieankäufe zur Verfügung steht, so ist mit Sicherheit zu hoffen, daß der diesjährige Umsatz hinter dem Durchschnitt der letzten Jahre (etwa 150000 M.) nicht zurückbleiben wird. Pl.

BERLIN. Im Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof findet innerhalb der Großen Berliner Kunstausstellung Anfang Juni eine von der Ausstellungskommission der Nationalgalerie veranstaltete Ausstellung von Landschaftern des 19. Jahrhunderts statt. Sie löst die jetzt in der Nationalgalerie, von Ende April an dort befindliche Menzelausstellung ab.

BERLIN. Die Jury der Großen Berliner Kunstausstellung 1905 setzt sich zusammen aus folgenden Herren: Richard Frieß, Albert Hertel, Franz Skarbina, Peter Breuer, Gustav Eberlein, Geh. Baurat Schwechter, nebst den Ersatzmännern Georg Koch, Joseph Scheurenberg, Otto Lessing und Albert Krüger, sämtlich von der Akademie entsandt. Der Verein Berliner Künstler wählte die Herren Konrad Lessing, K. B. v. Loefen d. J., Erich Eltze, Martin Schaup, H. Günther-Gera und Gustav Eilers, sowie als Ersatzmänner: Alfred Scherres, Wilhelm Müller-Schönefeld, Karl Hilgers und J. Alfred Balcke.

WIESBADEN. GERHARD JANSSEN's ›Een dolle Boel‹ wurde für die hiesige Gemäldegalerie angekauft.

DENKMÄLER

STUTTGART. DANIEL STOCKER vollendete eine Kolossalbüste des großen schwäbischen Nationalökonomen Friedrich List, die in Stuttgart als Denkmal aufgestellt werden soll.

BERLIN. Es hat sich ein Komitee zur Errichtung eines Adolf Menzel-Denkmals gebildet, dessen Protektorat, wie es heißt, der Kaiser übernehmen will.

BRESLAU. Die hiesige Kommandantur schrieb unter den Bildhauern WOLFF, BODIN, VON UECHTRITZ, SCHROTT, LEDERER, MAX MEISSNER, DORRENBACH und dem Architekten ZAHN-SCHÖNEBERG einen engeren Wettbewerb aus für ein Denkmal des Generals Karl von Clausewitz.

ESSEN. Die Angehörigen der Kruppschen Werke, die Stadt Essen und eine Gruppe von Freunden und Verehrern F. A. Krupps wollen diesem ein Denkmal errichten, für das unter folgenden Künstlern ein Wettbewerb ausgeschrieben wurde: CLEMENS BUSCHER, LUDWIG HABICH, WILHELM HAVERKAMP, ERICH HÖSEL, HUGO LEDERER, ALOIS MAYR und GEORG WRBA. Von Künstlern gehören dem Preisgericht an: Robert Diez, Peter Breuer und Otto Lang.

CHARLOTTENBURG. Die für AUGUST GAUL's Elephantenbrunnen, der vor der Akademie aufgestellt werden sollte, gezeichnete Summe hat dem Vernehmen nach statt der erforderlichen 150000 M. nur 20000 M. ergeben, so daß die Verwirklichung des Planes einstweilen in Frage gestellt ist.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

DRESDEN. Die Maler GUSTAV HÄNEL und OSKAR POPP im Meisteratelier Hermann Prells erhielten von der Stadt Dresden den Auftrag auf vier Wandgemälde für den Konzertsaal des Ausstellungsgebäudes.

MÜNCHEN. Für die Glyptothek erwarb der bayerische Staat eine von Professor ADOLF HILDEBRAND geschaffene Büste seiner Töchter.

MÜNCHEN. Den Malern OTTO SINDING und LUDWIG VON ZUMBUSCH wurde der Professortitel verliehen.

BERLIN. Professor OTTO LESSING erhielt den ersten Preis für den Entwurf eines Hochzeitsgeschenks des Vereins Berliner Künstler für den Kronprinzen.

BERLIN. Der Maler HERMANN VÖLKERLING (Breslau) in München erhielt den großen preußischen Staatspreis (3300 M.) für Maler, der gleiche Preis für Bildhauer wurde ERICH SCHMIDT in Berlin zuerkannt. — Bildhauer PAUL OESTEN in Charlottenburg erhielt das Paul Schultze-Stipendium von 3000 M. zu einer einjährigen Studienreise nach Italien, LEOPOLD FLEISCHHACKER das für jüdische Bildhauer bestimmte Stipendium von 2550 M. aus der Michael Beer-Stiftung.

MÜNCHEN. Das Zentral-Komitee der IX. Internationalen Kunstausstellung zu München 1905 hat die Herren Architekten Hofbaurat EUGEN DROLLINGER und Professor EMANUEL SEIDL kooptiert. Das Ausstellungsplakat, von Professor FRANZ STUCK im Auftrag des Zentral-Komitees geschaffen, stellt eine in vollem Lauf befindliche Quadriga dar, gelenkt vom Sieger im Kampf.

MÜNCHEN. Der Ausschuss der ›Sezession‹ besteht nach der soeben erfolgten Neuwahl aus den Herren Prof. Frhr. v. Habermann und Prof. Albert v. Keller als Vorsitzenden, Maler W. L. Lehmann und Maler Karl Piepho als Schriftführern, ferner aus den Herren Professoren Herm. Hahn,

Ludw. Herterich, Otto Hierl-Deronco, Balthasar Schmitt, Franz Stuck, Fritz v. Uhde, und den Herren Malern Hans v. Hayek, Chr. Landenberger, R. Schramm-Zittau und R. Winternitz.

HAMBURG. Seinen 90. Geburtstag feierte am 8. März der Senior der Hamburger Künstlerschaft, RUDOLF HARDORFF, von dessen Werken aus diesem Anlaß von der Kunsthandlung Bock & Sohn eine Ausstellung veranstaltet wurde.

BERLIN. Professor BERNHARD PLOCKHORST beging am 2. März seinen 80. Geburtstag. Der Künstler ist 1825 in Braunschweig geboren.

MÜNCHEN. Professor LUDWIG THIERSCH der bekannte Historienmaler, begeht am 12. April seinen 80. Geburtstag.

BARDOWIEK. In der letzten Versammlung der Vereinigung niedersächsischer Künstler »Die Heidjer« wurde beschlossen, die Geschäftsführung einem Ausschuß zu übertragen. In diesen wurden einstimmig gewählt: Maler Hugo Friedrich Hartmann als Vorsitzender, Maler Otto Kaule als Schriftführer, Architekt Wilhelm Matthies als Kassierer, sämtlich in Bardowiek.

WIEN. RUDOLF ALT †. Der große Meister des Aquarells, der große Heimkünstler, welcher die Natur und die Architektonik seines Landes mit warmer Liebe und mit ehrlichstem Empfinden in zahllosen bewunderungswerten Motiven festgehalten hat, ist Sonntag den 12. März im Alter von 93 Jahren gestorben. — Ohne Phrase kann man sagen, daß sein Tod in Wiens Künstlerschaffen eine große Lücke reißt. Beinahe ein Säkulum wirken und sich nicht überleben, das ist ein seltenes beglücktes Schicksal. Mit 93 Jahren noch zu den Schaffenden, zu den wirkenden Energien zu gehören, mit 93 Jahren noch Führer der Jugend und noch Lehrling der Natur zu sein, darin liegt eigentlich die Wesensgröße Alts. Ein echtes Wiener Kind, aus einer alten österreichischen Familie stammend, ist Rudolf Alt im Jahre 1812 geboren. Sein Vater, Jakob Alt, ist ein Aquarellmaler gewesen, dessen Werke heute noch von Alt-Wiener Sammlern gern gekauft werden. Bei ihm ging Rudolf in die Lehre, und schon in frühester Jugend wurde er Gehilfe, Mitarbeiter, und bald gar künstlerischer Führer seiner Familie, denn auch ein Bruder noch, Franz, widmete sich dem Aquarell. Zuerst hieß es tapfer sein und mit Wenigem sein Genügen finden. Vater und Sohn malten Ansichten für Hohlspiegel, eine Zerstreuung, welcher die Aristokratie damals huldigte. Schon reizende, gut beobachtete Blätter Rudolf Alts verkaufte er damals nicht höher als zehn Gulden das Stück. Und Zeit seines Lebens blieb Alt eigentlich immer weit unter seinem Preis. Das heißt, er erzielte bis ins letzte Jahrzehnt höchstens ein paar hundert Gulden für Werke, die dann bei Auktionen ebensoviel Tausende einbrachten. 1828 begannen Alts Wanderjahre. Er bereiste Oberitalien, Unteritalien, die Schweiz, die Krim (wohin er vom Zaren berufen wurde) und durchquerte immer und immer wieder nach allen Richtungen sein Heimatsland. Alles, was das Auge trifft, Menschen und Dinge, Natur, Architektur, Monumente, alte Häuser, Plätze, stille Höfe, plätschernde Brunnen, kurz die sinnliche Erscheinung in ihrem rastlosen Wechsel, hat Alt mit seinem feinen Pinsel, so wesensecht wie vielleicht nur noch Menzel es getan, wiedergegeben. Aus dem Leben Alts ist weiter nichts zu berichten. Es glitt dahin wie ein stiller, friedlicher, aber starker Strom. Nur einmal trat sein Name in den Lärm des Tagesgetriebes. Es war, als er, ein hoher Achtziger, mit den Jungen aus dem Künstlerhause austrat und mit jugendlichem Idealismus sich zum Präsidenten der Sezession wählen ließ. B. Z



RUDOLF ALT
† 12. März 1905

GESTORBEN. In Paris am 8. März der Bildhauer JULES THOMAS, Professor an der Pariser Akademie, geboren 1824, und der Bildhauer CHARLES TOEPFFER, 70 Jahre alt, ebendort.



DAS ATELIERGEBÄUDE AUGUSTE RODINS IN MEUDON

Redaktionsschluß: 23. März 1905 Ausgabe: 6. April 1905
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München

Albert von Keller pinx — Mezzotinto Bruckmann



Die Gattin des Künstlers



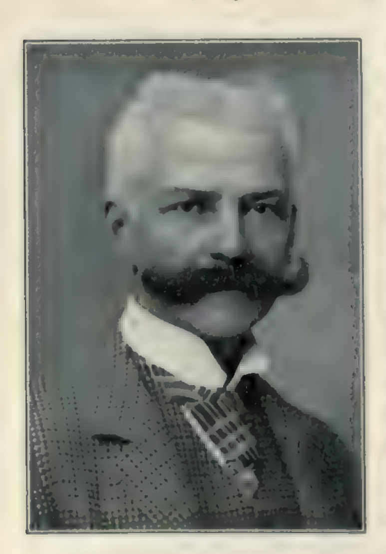
ALBERT VON KELLER IN SEINEM ATELIER

ALBERT VON KELLER

Zu seinem 60. Geburtstage (27. April 1905)

Von F. v. Ostini

Einer der tapfersten und markantesten Vertreter der jungen Münchener Malerei wird mit nächstem 60 Jahre alt: Albert v. Keller. Er, der vor mehr als 30 Jahren unter den Ersten war, die darauf ausgingen, ihre Probleme auf rein malerische Weise zu lösen, ist heute noch ebenso tatkräftig und unermüdlich im Suchen nach neuen Ausdrucksmitteln, nach Vollendung und Vertiefung seiner Technik, unermüdlich, kurz, in seiner künstlerischen Arbeit, die ihm Lebensinhalt und Lebenszweck bedeutet. Seine Darstellung ist freilich anders geworden, als sie 1872, zur Zeit seiner ersten Erfolge war, aber sie ist nur anders geworden auf dem Wege der gesetzmäßigen, innerlichen Entwicklung, nie durch einen Sprung, eine Konzession, die Rücksicht auf eine Mode. Nicht einmal an verhältnismäßig nahe neben seiner Bahn hinlaufende Richtungen hat dieser Künstler Anschluß gesucht; so hat er dem Wesen der fast gleichzeitig mit ihm zur Reife gelangten Kunst Leibls, der doch auch, wie er, das ausschließliche Gelten der malerischen Ausdrucksweise vertrat, durchaus nicht nachgestrebt. Von Leibl trennt ihn allerdings auch innerlich etwas sehr Wesentliches: für den „Nurmaler“ Leibl war die malerische Leistung Selbstzweck, für Keller, der wegen der Reinheit der angewandten Mittel ebensogut ein „Nurmaler“ heißen kann, steht diese malerische Leistung fast immer im Dienste eines Gedankens und seine ästhetischen und geistigen Probleme hat der Künstler stets mit nicht minderer Intensität verfolgt, wie seine malerischen





ALBERT VON KELLER KAISERIN FAUSTINA IM JUNOTEMPEL ZU PRAENESTE

Aufgaben. Vielleicht ist Albert von Keller unter vielen modernen Künstlern das lehrreichste Beispiel dafür, daß neben den besten Errungenschaften neuer Farbenkunst das Prinzip des Bildes sehr wohl unbeeinträchtigt bestehen kann, ein Prinzip, mit welchem bekanntlich einige, die den Begriff malerischen Fortschritts ganz allein gepachtet haben, jetzt durchaus gebrochen haben wollen. Wer sich auskennt, weiß freilich, daß sie aus der Not eine Tugend machen und daß Nichtkönnen und Nichtwollen vielfach bei ihnen als ein und dasselbe gelten müssen. Albert von Keller hat von Anfang an Bilder geschaffen; die prickelnd und überaus persönlich gemalten Genrescenen von meist recht kleinem Umfang, mit welchen er in den siebziger Jahren bereits Aufsehen erregte, waren auch in der Erfindung ebenso gelungen, wie in der farbigen Ausführung. Und immer wieder hat er als Mensch, wie als Maler, etwas Neues zu sagen, gewinnt er den alten, liebgewordenen Stoffen und Gedanken neue Seiten, neue Aufgaben ab. Bei Malern, die stark für den Markt produzieren, verdrießt es uns oft genug, zu sehen, daß sie ein Motiv, dessen Ausführung sich einmal lohnte, nicht wieder loslassen, bis es richtig totgemalt ist. Wer nun von Zeit zu Zeit die Kellersche Malerwerkstatt betritt, der wird neben dem absolut Neuen, was er sieht, immer wieder neue Varianten alter Kellerscher Stoffe entdecken, aber sofort wird er auch die Empfindung haben, hier handelt es sich nicht um die Ausbeutung eines Gedankens, wie bei jenen, sondern um den Gewinn neuer Gesichtspunkte, neuer Möglichkeiten, um die



ALBERT VON KELLER FRAU v. L.

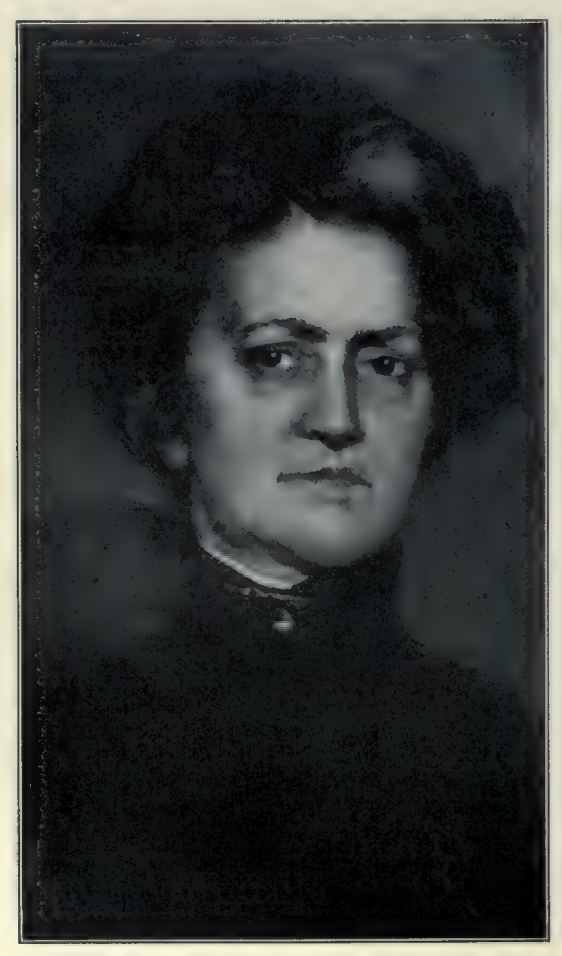
Eroberung einer künstlerischen Idee von allen Seiten aus. Es gibt Stoffe, mit welchen der Künstler schlechthin nicht fertig wird und nicht fertig werden will, wie z. B. seine Auferweckung von Jaïri Töchterlein, die Kreuzigung, die Versuchung heiliger Männer durch schöne Valandinnen, die Erscheinungen der hypnotischen Zustände, Stigmatisierung u. s. w. Mit einer unendlichen Willigkeit, Zeit und Mühe zu opfern, versucht er gleichzeitig drei oder vier Lösungen eines Problems, in drei oder vier Formaten und ebensovielen Stimmungen, Farbenklängen, Gruppierungen u. s. w. Was dem Außenstehenden das Beste und Gelungenste erscheint, wird beiseite gestellt oder übermalt, Atelier, Nebenräume und Speicher füllen sich mit Bildertafeln, die nach Hunderten zählend, zu Hunderten weit genug getrieben sind, um nach kurzer Ueberarbeitung als fertig gelten zu können. Man empfängt mit sehr berechtigtem Respekt den Eindruck, daß hier in seltenem Grade einer um des Schaffens willen schafft, um der malerischen Kultur willen sich immer weiter bildet, daß hier ein Sichniegenugtun offenbar wird, dessen letzte Ursachen in einer ganz ungewöhnlich aristokratischen Kunstauffassung liegen.

In jüngster Zeit hat eine Kollektivausstellung Albert v. Kellerscher Arbeiten aus allen Perioden seit dem Beginn der siebziger Jahre berechtigtes Aufsehen erregt. Es waren Stücke darunter, an welchen man mit Staunen sah, welches Maß an technischem Können, welche nach jeder Richtung bewundernswerte Malerei der Künstler sich schon vor dreißig Jahren angeeignet hatte, in der Scene am Klavier (Chopin) z. B., in den kleinen Salonstücken, den Schilderungen der antiken Welt usw. Und die Leute frugen sich: Warum bildete der Künstler nicht einfach die damals schon erreichte Technik noch weiter aus? Wenn er vor dreißig Jahren so malen konnte — was müßte er dann jetzt erst fertig bringen! Die Antwort lautet: weil er es viel zu ernst nahm mit seiner Kunst, um sich in einer Spezialität ausleben zu können, weil er kein Virtuose, sondern ein Künstler sein wollte, weil er nichts so sehr verabscheut, als die Routine und die Manier! So bildete er seine Malerei nicht „aus“, sondern bildete sie „weiter“! In diesem Sinne kann auch einmal das Werk von morgen minder geschickt gemacht sein, als das von gestern und kann doch ein bedeutsamer Fortschritt heißen; es kommt nur darauf an, daß die Aufgabe, die der Schaffende sich stellte, auf größerer Höhe lag. Die Etappen, die Albert von Keller in seiner Entwicklung als Maler gemacht hat, liegen alle auf einer schnurgeraden Linie. Aber diese steigt stetig und merkbar an. Von Stufe zu Stufe fühlen wir des Malers wachsende Gleichgültigkeit gegen alles, was dem Kunststück nur von ferne ähnlich sieht, gegen allen genialtuerischen Schwung des Vortrags, sehen wir



ALBERT VON KELLER DAME MIT FÄCHER

ein kräftigeres Losgehen auf die Hauptsache, ein klareres Herausarbeiten der persönlichen Meinung dem Motiv gegenüber. Hand in Hand damit wachsen die Formate, mit den Formaten wächst die flächige Breite des Vortrags. Immer kein Wechsel, sondern eine Entwicklung! Flächig und flott hat Keller auch schon seine Salonbildchen in Oktavformat gemalt und sein Pinselstrich von heute ist nur im Verhältnis zur Bildgröße breiter geworden. Im großen Zuge ist auch die koloristische Empfindung bei Keller stets die gleiche geblieben, sie ist eben der unmittelbare Ausdruck seiner Natur. Er vertritt den Grundsatz, daß dem Maler ein bestimmtes Farbenempfinden, welches er wohl veredeln, aber nicht in seinen Grundlagen verändern kann, angeboren ist, daß also seine koloristische Sprache, ist er anders ehrlich in seiner Kunst, sich mit Naturnotwendigkeit nach einer bestimmten Richtung ausbilden muß. Ueber die Wahrheit dieses Satzes läßt sich kaum streiten — verfolgen läßt sie sich freilich nur an denen, die das sind, was wir „ganze Kerle“ nennen. Aus einem solchen überaus reichen und individuellen Farbenempfinden heraus entwickelt sich Albert von Kellers ganze Darstellungsweise. Der Künstler, der in der Dämmerstunde so gern phantasierend am Flügel sitzt, findet seine Gestalten nun ganz ähnlich wie dem präludierenden Musiker die Melodien zufließen; aus den in großen Zügen bewegten, unbestimmten Massen wird nach und nach das Bestimmte in seiner schaffenden Phantasie, wie auf der Leinwand. Es ist höchst interessant, Keller skizzieren zu sehen, wie er erst das Hauptsächlichste so knapp und flüchtig andeutet als nur möglich, für das Nebensächlichste nur allgemeine Farb- und Tonwerte hinsetzt, das Ganze zu einem harmonischen Klang stimmt und dann sozusagen die Einzelheiten erst aus dem Entwurfe heraus liest. Es ist dann, als sähe er zuvor in einer Art von Unterbewußtsein, visionär, wie hinter einem brauenden Farbennebel die Dinge, welche er darstellen will, und als lösten sie sich nach und nach erst los und gewännen die endgültige Form. So ist seine ganze Malerei aus dem Geiste der Farbe, wie die Dichtkunst aus dem Geiste der Musik geboren. Andere, vielleicht die Mehrzahl der anderen, wird anders zum Ziele gelangen. Um so besser! Denn schließlich besteht das Wesen des künstlerischen Schaffens doch darin, daß jeder auf seine eigene Weise sagt, was er zu sagen hat! Die Zahl der Dinge, die zu sagen sind, ist vielleicht gar nicht so groß. Die Unerschöpflichkeit und Köstlichkeit der Kunst wird nur bedingt durch die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Temperamente, welche jene Dinge auffassen!



ALBERT VON KELLER EUSAPIA PALLADINO

Unser Künstler stammt aus einer alten Schweizer Familie und aus Schweizer Erde vielleicht ist jenes unbeugsame Festhalten an der Persönlichkeit erwachsen, das ihn und so manchen künstlerisch tätigen Landsmann auszeichnet. Seiner Kultur nach ist Keller ein Deutscher und zwar ein Münchner. Er kam schon zehnjährig nach München auf die Schule, interessierte sich für alles mögliche, früh auch fürs Zeichnen, aber zugleich für Technik und Maschinenbau, und wurde, als er auf die Universität übergetreten war, Jurist. Seinen ersten Erfolg brachte ihm weder die Rechtswissenschaft noch die Malerei, sondern die Erfindung einer „Uebersetzungsdrehbank“, welche ihm sogar die Medaille einer Industrieausstellung eintrug. Kunstunterricht hatte schon der angehende Jurist genommen und bald trat er ganz auf die Akademie über, wo er A. von Rambergs Schüler wurde, mit Schwind



ALBERT VON KELLER
•••• CHOPIN ••••

und Piloty, besonders aber auch mit Lenbach in näheren Verkehr trat. Der Einfluß von Rambergs vornehmer, geschmackvoller Art ist in den frühen Arbeiten des Künstlers nicht zu verkennen, z. B. in dem erwähnten wundervoll gemalten Bilde „Chopin“, in dem freilich Kellers stärkeres Temperament, das sich bald selbständige Bahn suchen sollte, noch ein wenig gefesselt erscheint. Auch Lenbach, der sich des jüngeren Kollegen warm und mit Interesse annahm, hat auf dessen Ausdrucksweise keinen dauernden Einfluß geübt. Eine Rokokoszene, „Audienz bei Ludwig XV.“, gefiel 1872 schon sehr, war aber doch noch kein echter Keller. Schnell gewann dann der Künstler seine eigene malerische Art und eine kleine aber bedeutsame Arbeit dieser Art ist schon das 1872 gemalte Seebad Wyck, das unter den besten Arbeiten der älteren französischen Impressionisten ebenbürtig bestehen würde. Immer mehr wurde Keller dann der Maler der eleganten Welt, nicht in dem Sinne freilich, daß er etwa auf Kosten seiner Individualität um deren Liebe warb, sondern darin, daß er die Welt der modernen, vornehmen Frau und diese selbst künstlerisch entdeckte. Eine Fülle meist kleinerer Salonszenen und Boudoiridyllen entstand, Porträts schöner Damen und wie Wenige, ganz Wenige nur hat Keller die Kulturgeschichte der modernen Frau mit in seine Bilder hineinzumalen gewußt, den Geist der Mode in seinen geistreichen und pikanten Toiletteschilderungen festgehalten, dem Duft und Zauber höchster Lebenskultur in dem Sinne, wie ihn die Bilder eines Alfred Stevens wiederspiegeln, farbigen Ausdruck verliehen. Er sah die Alltäglichkeiten des Lebens in der großen Welt, sozusagen sub specie aeternitatis, nicht im Sinne einer rein anekdotischen Genremalerei an und sein Werk an Bildern dieser Art besitzt zugleich den Wert eines Kulturdenkmals. Die technische Vollendung, mit welcher er die Wandlungen der Mode seit dreißig Jahren in seinen Bildnissen und Salonstücken festgehalten hat, ist höchst bemerkenswert; er zeigt uns da immer Damen, die sich in ihrer Eleganz wohlfühlen — und wäre diese so grotesk wie die Tournüre der „Dame mit Fächer“ (s. Abb. S. 347) —, nicht beliebige Modelle, die nach der betreffenden Mode bekleidet sind, er schildert uns das moderne Weib samt dem Milieu, in dem es lebt, als Einheitliches und Ganzes. Die große Mehrzahl von Darstellern moderner Stoffe findet sich mit dem Malen der Toiletten wie



ALBERT VON KELLER — ROMISCHE VILLA

mit einem notwendigen Uebel ab und sucht jene mit allerlei Kunstgriffen erst in ihrem Sinne malerisch zu machen — auch große Meister, wie Lenbach faßten die Sache so an; Keller und einige Wenige mit ihm empfinden die kapriziöse Laune, in der Formenentwicklung und den Wechseln der Mode unmittelbar als Schönheit, unmittelbar als malerisches Moment und viele seiner Bilder zeigen die betreffenden modischen Kleider der Damen ausgeführt bis ins kleinste, daß eine Schneiderin darnach arbeiten könnte, aber wahrlich, ohne daß der künstlerische Charakter des Ganzen darunter gelitten hätte. Was das mondäne Leben an ästhetischen Reizen, an Kulturwert besitzt, hat dieser Maler immer mit einzigartiger Sicherheit großzügig erfaßt, so in dem superben Lichtstück „Diner", in dem sonnendurchfluteten Interieur „Ein Buch", in dem schönen „Trio", in Dutzenden früherer kleiner Bilder, von der Dame vor der Narzißstatuette, „Ein Arrangement", „Die letzten Stiche", „Lauscherin" u. s. f.



ALBERT VON KELLER SOMNAMBULE

Mit großer Vorliebe wendete sich Albert von Keller bald auch einem zweiten Stoffgebiet zu, auf das ihn wohl ein römischer Aufenthalt geführt hat, der Schilderung antiken Lebens, wobei es auch vorzüglich wieder die „große" Welt war, die ihn anzog. Ueppige Gärten und Villen mit Marmorwerk, Blütenpracht und Sonnenschein, lauschige Winkel mit Wasserbecken, badenden Frauen und Kindern (Abb. S. 350) und allerhand Neckereien von Nymphen und Faunen bildeten die Stoffe dieser Reihe von Bildern. Sie gaben dem Maler Gelegenheit, frei in noch üppigerer Farbenfülle zu schwelgen, alle erdenklichen Künste des Lichtes spielen zu lassen. Die verschiedenen Varianten des „Urteils des Paris", deren Hintergrund in einem römischen Garten gesehen ist, gehören hierher. Das ernste Hauptwerk der ganzen Gruppe bildete die eindrucksvolle „Faustina", die sich im Tempel der Juno ihren ominösen Orakelspruch holt. Man spürt vor dem Bilde das Frösteln und Schaudern, das die kaiserliche Hetäre in der Marmorkühle des Tempels erfaßt. Und wie farbensatt und kräftig ist die Architektur gemalt! Das Bild mit seinen Beziehungen zum Okkultismus und Orakelwesen mag hinüberleiten zu einer anderen großen Serie von Bildern, welche in Beziehungen stehen zu den verschiedenen Erscheinungen der Hypnose, der Hellseherei, des Somnambulismus, des Uebersinnlichen überhaupt. Wie Gabriel Max hat Keller für diese geheimnisvollen Dinge stets ein heißes menschliches und künstlerisches Interesse gehabt und alle Offenbarungen aus fremden Dimensionen verfolgt. Schlechthin „sein Motiv" ist die „Auferweckung" einer Toten, unter der biblischen Formel vom Töchterlein des Jaïrus verkörpert. In mehr als hundert Varianten ist er dem Problem zuleibe gegangen, und zu jenen gehört das Bild, welches bis jetzt als sein Hauptwerk gelten darf, die großartige „Auferweckung" in der Münchener Neuen Pinakothek. Manche der kleineren Lösungen der Aufgabe stehen an Schönheit der Farbe und der Stimmung dem großen Bilde nicht nach. Aufsehen erregte 1888 das umfangreiche Werk „Hexenschlaf", in dessen Mittelpunkt ein junges Weib am Brandpfahl steht in jenem Zustand hypnotischer Empfindungslosigkeit, die man mit dem Namen Hexen-

schlaf bezeichnet hat. Im Ausdruck des Gesichtes ist der Zustand von Ueberreizung und lethargischem Halbschlaf meisterlich ausgedrückt: auch an etlichen Bildern gekreuzigter Märtyrinnen beobachtet man verwandte Zustände. Stigmatisierte heilige Frauen in leidender Ekstase, Somnambulen (Abb. S. 351) und Medien, wie die Eusapia Palladino (Abb. S. 348) hat Albert von Keller in reicher Zahl und allen erdenklichen Auffassungen gemalt. Ganz besonders zog ihn in den letzten Jahren die Erscheinung der Traumtänzerin Magdeleine an, die ja vielen Malern künstlerische Offenbarungen bot. Was Keller fesselte, war der ganz ungewöhnliche Reichtum ihres mimischen Ausdrucks — auf dreien unserer Bilder finden wir das eigenartige Gesicht wieder. (Abb. S. 356—358.) Wie packend ist z. B. die Sprache des Entsetzens in diesem fast verzerrten Antlitz, das in grellem Gegensatze steht zu der verklärten Ruhe des Gekreuzigten! Das Thema der Kreuzigung, vom Künstler zuerst 1893 in einer lebensgroßen Kreuzigungsgruppe, die eine Zierde der damaligen Sezessionsausstellung bildete, angeschlagen, beschäftigte ihn immer wieder und beschäftigt ihn noch heute. Kirchliche Kreise, die in der religiösen Kunst alles Hinausgehen über das Hergebrachte ängstlich perhorreszieren, feinden Kellers Christusbilder seltsamerweise an, obwohl jeder aus diesen Werken die Schauer frommer Erschütterung fühlen müßte. Ein ganz bedeutendes und im Innersten ergreifendes Bild, eine Verherrlichung der stillen Majestät des Todes, ist „Die glückliche Schwester“ von 1892, eine junge Nonne, die inmitten ihrer Kerzen tragenden Schwestern im Sarge liegt. Schattenhaft und geheimnisvoll erscheinen im Dunst des Kerzenrauches und im Lichterflimmer die Gestalten — die Poesie der Askese könnte nicht treffender verkörpert sein.

Im Gegensatz zu diesen Schilderungen aus der Welt des Traumes und des Leidens steht das sonnig-liebenswürdige Bild „Das Glück“, das 1894 fertig wurde: ein paar arme Leute haben auf ein leises Pochen hin am Morgen die Fensterladen aufgeschlagen und da steht nun das Glück vor ihnen, als ein liebliches, strahlendes Persönchen mit goldenem Kranze und bringt seinen Segen! Eine feindichterische von allem Herkömmlichen weltweit entfernte Auffassung! Mehrere Bilder Kellers — eines davon, und das schönste, geht eben der Vollendung entgegen — behandeln das erwähnte, ewig junge Problem der „Versuchung“ frommer Männer durch die Reize schöner Unholdinnen. Unsere Abbildung S. 355 zeigt, wie Albert v. Keller auch hier seine eigene, von der Konvention freie Sprache findet. Und diesen Vorzug hat seine Kunst immer, ob er die wilde Grazie exotischer Tänzerinnen (Abb. S. 361) zum Gegenstande hat, ob er das Grausen einer Judith oder Salome nach der blutigen Tat schildert, das Glück, die Sehnsucht (wie in seiner Julia, Abb. S. 366), den Uebermut leichtherziger Lebenskünstlerinnen — immer geht er eigene Wege und man sieht seinen Werken an, daß er solche eigene Wege nicht mit heißem Bemühen auszuklügeln braucht, sondern mühelos findet. Weil er eine Persönlichkeit ist!



ALBERT VON KELLER — LESENDE DAME

GEDANKEN ÜBER KUNST

Wenn man das, was man spricht, nicht so redet, daß jedes Wort klar ist, und daß man die Worte als vollkommenen Satz aufschreiben kann, so ist das nur Geschwätz. Und ebenso ist es in der Kunst. Der Ernst ist da die Hauptsache.

Moritz v. Schwind



ALBERT VON KELLER ALTDEUTSCHE FRAU

DIE ZUKUNFT DER KUNSTAUSSTELLUNGEN

Von Hans Rosenhagen

Auf keinem anderen Gebiete öffentlicher Betätigung ist die Scheu, sich mit Tatsachen auseinanderzusetzen, so groß wie auf dem der Kunst. Wenn sonst im Leben Einrichtungen oder Persönlichkeiten sich nicht mehr bewähren — sie mögen vorher soviel Verdienste gehabt haben, wie sie wollen — so treten eben andere an ihre Stelle, ohne daß die Welt darüber zugrunde ginge. Nur in der Kunst ist es anders. Da soll alles sakrosankt sein: Die Institutionen, an die sich die Künstler einmal gewöhnt haben und jeder einmal schwarz auf weiß festgestellte Ruhm. Das mag zusammenhängen mit der Abneigung aller Künstler, sich mit den Alltäglichkeiten des Daseins herumzuschlagen. Sodann in dem menschlich so begreiflichen Verlangen, am Ziele auszuruhen und die Früchte großer Anstrengungen in Ruhe, ohne Aufwand neuer Kraft zu genießen. Ja, wenn dieser Wunsch dem Wesen der Kunst nicht so ganz zuwider wäre! Ein Künstler, der an einem erreichten Ziele ausruhen zu dürfen glaubt, hat fast schon aufgehört, ein Künstler zu sein. Die Kunst will nun einmal immer voran. Wer nicht mitgehen mag oder kann, bleibt zurück. Und der Staub, den die voraneilende Kunst und ihr Gefolge aufwirbeln und hinter sich lassen, wird jedem nicht ganz echt vergoldeten Ruhme gefährlich. Dessen Mattwerden zu verbergen, ist natürlich aller zurückgebliebenen Künstler innigstes Bestreben. Wehe dem, der jene Tatsache erwähnt, und Fluch der Gelegenheit, die sie der Welt zur Kenntnis bringt! Daher die Besorgnis aller Künstler von schwacher Potenz und fadenscheinigem Ruhm vor der Kritik, und daher die Furcht, daß die großen Ausstellungen abgeschafft werden könnten, die auch minderwertigen Werken noch ein Asyl gewähren. Aber die Verhältnisse sind immer stärker als die Menschen. Bei der enormen Konkurrenz, die auf allen Gebieten der Kunst herrscht, fallen schließlich alle Rücksichten fort. Aus dem musischen Spiel in den Kunstausstellungen ist für viele Künstler ein Kampf ums Dasein geworden, der dadurch noch grausamer erscheint, daß er mit einem Streit um die Form des Kampfes kompliziert ist, bei dem nicht die Beteiligten, sondern lediglich die Zuschauer die Entscheidung zu treffen haben.



ALBERT VON KELLER — PARADIES

Eigentlich liegt die Entscheidung schon vor. Man kann kaum mehr übersehen, daß eine allgemeine Abneigung gegen die großen Kunstausstellungen vorhanden ist, selbst bei dem Teile des Publikums, das sich im übrigen ablehnend gegen alle sezessionistischen Bestrebungen verhält. Die Mehrzahl aller Ausstellungsbesucher hat es gründlich satt, sich einen Kunst-

genuß durch physische Anstrengungen und unverhältnismäßigen Zeitverlust zu erkaufen. Man will nicht mehr zweitausend Bilder und zweihundert Skulpturen durchmustern, um — wenn's hoch kommt — fünfzig des Ansehens werte Werke zu finden. Den Veranstaltern der grossen Kunstausstellungen ist diese, ihren Unternehmen feindliche Stimmung nicht verborgen geblieben. Sie machen die größten Anstrengungen, ihr entgegenzuwirken, und versuchen vor allem, den Umfang der Ausstellungen durch besondere Arten des Arrangements zu verschleiern. Mit den Sonderausstellungen, mit der Vorführung ganzer Lebenswerke einzelner Künstler fing das Ding an. Dem Publikum sollte Gelegenheit geboten werden, sein Kunstinteresse an einigen Stellen in vertiefter Weise zu betätigen. Immer stärker wurde das Ausland herangezogen und in gewissem Umfange sogar das Kunstgewerbe in Betrieb gesetzt. Als darauf in der Künstlerschaft Spaltungen auf Spaltungen erfolgten, wurde aus der Not eine Tugend gemacht, und der Ausstellungsraum zugunsten der Gruppen und Grüppchen parzelliert, so daß jede große Ausstellung aus lauter kleinen, in sich abgeschlossenen schließlich bestand. Sogar die Kunst der Vergangenheit ist mobil gemacht worden, allein um die Teilnahme des Publikums für die Institution der großen Ausstellungen wachzuhalten. Jedoch nur in vereinzelten Fällen haben diese Bemühungen Erfolg gehabt. Die Intelligenz und der Geschmack, die erforderlich sind, um aus so verschiedenen Elementen ein eindrucksvolles Ganzes zu gestalten, werden selten gefunden. Die Ausstellungen des vergangenen Jahres haben bewiesen, daß diese Eigenschaften z. Z. allein in Dresden vorhanden sind. In München wurde das Gruppensystem zu Tode gehetzt. Berlin hat die an sich hübsche Idee der Sonderausstellungen vollkommen kom-



ALBERT VON KELLER — MARY



ALBERT VON KELLER — VERSUCHUNG

promittiert, und in Düsseldorf endete der Versuch, noch einmal durch ein Massenaufgebot von internationaler Kunst zu wirken, mit einem heillosen Durcheinander, in dem lediglich die historische Abteilung einen Ruhepunkt bot.

Aber mögen sich nun auch noch in München, in Berlin und Düsseldorf die Intelligenzen und der Geschmack finden, die gegenwärtig Dresden das Uebergewicht geben — der Verfall der großen Kunstausstellungen wird bei dem jetzigen Betriebe immer weitere Fortschritte machen. Die Entwicklung der deutschen Kunstverhältnisse, die ihren Ausgangspunkt von dem Verlangen nach individueller Kunst und individuellen Kunstgenüssen nimmt, drängt immer weiter auf das Prinzip der kleinen, gewählten Ausstellungen. Es ist nur noch eine Frage der Zeit, daß sich die staatlichen Faktoren ebenfalls dazu bekennen. Sie müssen es schon darum tun, um den unter ihrer Aegide ausstellenden Künstlern die Vorteile zu sichern, deren sich die bei den Sezessionen ausstellenden bereits erfreuen. Und keine Reformparteien, keine Broschüren werden sie hindern, den Ansprüchen der Zeit schließlich auch gerecht zu werden.



ALBERT VON KELLER KREUZIGUNG



ALBERT VON KELLER MADELEINE

So unzufrieden die Künstler mit dieser Wendung der Dinge auch sein mögen, niemand anders hat sie herbeigeführt als sie selbst. Wer hat die Zersplitterung des Ausstellungswesens durch Dünkel und Mißgunst befördert? Wer hat der schnellen Folge der Ausstellungen das Wort geredet? Wer die großen Kunstausstellungen um den Vorteil gebracht, nur neue, dem Publikum durchaus unbekannt gebliebene Werke zu zeigen? Wer hat die Besitzer der Kunstsalons in den Stand gesetzt, den großen Ausstellungen eine so gefährliche Konkurrenz zu machen? Die Künstler und immer nur die Künstler. Sie allein tragen die Schuld, daß die großen Ausstellungen einander das Wasser abgraben, daß wegen der Verteilung der besseren neuen Schöpfungen auf vier, mindestens jedoch auf zwei große deutsche Ausstellungen keine einzige mehr recht interessant ist. Können sie sich wundern, daß das Publikum z. B. unzufrieden damit ist, in den Ausstellungen lauter guten Bekannten aus den Kunstsalons zu begegnen? Und wer hat denn das Publikum auf den Geschmack an kleinen intimen Ausstellungen gebracht? Nun, da ihre Saat in die Halme schießt, fühlen sich die Künstler benachteiligt und wollen um keinen Preis das Institut der großen Ausstellungen fallen lassen. Aber das Publikum ist nicht mehr davon zu überzeugen, daß diese erfreulicher zu genießen seien als kleine ge-



ALBERT VON KELLER
• • • MADELEINE • • •

wählte Vorführungen. Und es ist sicher, daß die Sezessionen gerade durch solche sich die meisten Freunde erworben und die glücklichste Propaganda für ihr Dasein gemacht haben.

Aber braucht man die großen Kunstausstellungen wirklich ganz aufzugeben? In der gegenwärtigen Form sind sie freilich nicht mehr zu erhalten. Warum sollte sich jedoch nicht eine neue finden lassen? Alle Verteidiger dieser Einrichtung sind sich darüber klar, daß die realen Vorteile, die große Ausstellungen den Künstlern bieten, für diese viel wertvoller sind als die idealen. Weshalb scheut man sich also, jene in den Vordergrund zu stellen? Wer hat denn das größte Interesse an der Erhaltung der großen Ausstellungen? Doch nicht die namhaften Künstler, sondern die namenlosen. Stehen doch jenen, wenn nicht gar die Ausstellungen der Sezessionen, so doch mindestens die der Salons offen. Wenn nun für die große Mehrheit die großen Ausstellungen darum so wichtig sind, weil sie ihr die vielleicht einzige Gelegenheit bieten, ihre Werke zu zeigen und zu verkaufen — warum entschließt man sich nicht, alle sonstigen Vorwände fallen zu lassen und



ALBERT VON KELLER MADELEINE



ALBERT VON KELLER ATELIERSTILLEBEN

den Versuch zu wagen, aus diesen Ausstellungen in der Tat richtige Kunstmärkte zu machen? Die Möglichkeit, diese mit gewählten und anziehenden, der Kunst an sich dienenden Ausstellungen zu verbinden, ist ja doch keineswegs ausgeschlossen.

Vor allem soll man gar kein Geheimnis daraus machen, daß die großen Kunstausstellungen etwas anderes leisten wollen als die Sezessionsausstellungen. Wenn diese das artistische Element in den Vordergrund stellen und dank der Beschränkung ihrer Vorführungen auch zur Geltung bringen können, so machen die Veranstalter jener Unternehmungen schon einen Fehler, wenn sie behaupten, das gleiche zu tun. Es ist ganz ausgeschlossen, daß in einer Ausstellung mit zwei- bis dreitausend Katalognummern das rein künstlerische Moment hochgehalten werden kann. Es ließe sich wohl an einigen Stellen zur Geltung bringen, aber man gebe doch endlich den Versuch auf, das Publikum glauben zu machen, es leuchte über der ganzen Veranstaltung. Je weniger man



ALBERT VON KELLER BARONIN B.

verhehlt, daß geschäftliche Gründe für diese vorliegen, umsoweniger Ursache haben Publikum und Kritik, sich über Mängel auf der künstlerischen Seite zu entrüsten.

Mit welchen Mitteln aber läßt es sich erreichen, daß die Ausstellungen dennoch besucht werden? Auch hierfür ist Rat. Man sagt dem Publikum etwa folgendes: Es sind dreitausend Werke aufgenommen worden; von jedem Künstler, der irgend einem Verbande angehört, mindestens eins. Es findet sich natürlich sehr viel Minderwertiges darunter. Von den besten dieser Werke sind nach bester Einsicht zweihundert ausgewählt, die in den und den vier oder fünf Sälen gezeigt werden. Sie sind in Deutschland noch an keiner Stelle öffentlich zu sehen gewesen, also unbedingt neu für jeden Besucher der Ausstellung. Damit es nun aber den Sälen mit den übrigen zweitausendachthundert Werken nicht an einiger Anziehungskraft fehlt, wurden in diesen jene guten Dinge verteilt, die schon anderswo, sei es in Ausstellungen, sei es in den Kunstsalons am Orte einem Teil des Publikums bereits bekannt geworden sind. Sie sollen zwar den „Kunstmarkt" zieren, aber ihr gutes Recht auf Auszeichnungen behalten.

Es ist fast überflüssig, hervorzuheben, daß unter diesen Umständen die Ausstellungen einzelner Gruppen in Fortfall kommen müssen. Die als Anziehungsmittel dienenden vier oder fünf Säle können dabei nur gewinnen; und je künstlerisch wertvoller ihr Inhalt ist, um so größer wird der Ehrgeiz der Künstler sein, mit ihren Werken hineinzugelangen. Es ist durchaus nicht unwahrscheinlich, daß diese Säle unter Umständen manche Sezessionsausstellung in den Schatten stellen werden; denn unter dreitausend schon jurierten Werken finden sich vielleicht eher zweihundert sehr bemerkenswerte, als unter den etwa im ganzen fünfzehnhundert, über die man in den Sezessionen zu Gericht sitzt. Und einen Vorteil gewinnt man gewiß: Die Zuerteilung der an dem Ort der Ausstellung schon anderweitig gezeigten Werke an den „Markt" wird sicherlich die Künstler veranlassen, ihre wichtigeren Arbeiten für die Ausstellung zu reservieren und sie nicht wie bisher den Kunstsalons zuerst zur Verfügung zu stellen.



ALBERT VON KELLER HERR VON HUHN



ALBERT VON KELLER HERR E. GUGGENHEIMER

Entschließt man sich beizeiten, die großen Kunstausstellungen in dieser Richtung zu reorganisieren, so dürfte ihr Weiterbestehen nicht allein gesichert, sondern voraussichtlich sogar noch von Nutzen für die Kunst sein. Allerdings hängt auch in diesem Falle alles von der Intelligenz und Energie der Leitung ab. Selbstverständlich wären Reorganisationen der großen Ausstellungen auf dieser Basis eine starke Gefahr für die Sezessionen. Deren Existenz hat nämlich nur so lange Sinn, als von der anderen Seite in der bisherigen Weise

fortgesündigt und der Masse der Verdienstlosen Einfluß auf die Gestaltung des künstlerischen Teiles der Ausstellungen eingeräumt wird. Schon machen den Sezessionen einzelne Kunstsalons mit sehr fortschrittlicher oder internationaler Tendenz eine nicht unbedenkliche Konkurrenz. Eine mit einem Kunstmarkt kombinierte Elite-Ausstellung würde einen so wesentlichen Teil ihres bisherigen Programms erledigen, daß sie auf ein neues sinnen müßten, um ihre Daseinsnotwendigkeit darzutun. Und daran wird man hoffentlich einst erkennen, daß in den Sezessionen wirkliche und intelligente Künstler vereinigt sind, daß sie sich zur rechten Zeit mit Tatsachen auseinanderzusetzen wissen, weil sie Bewegung und Fortentwicklung als den Sinn der Kunst erkannt haben.



DIE MENZEL-AUSSTELLUNG IN DER K. NATIONALGALERIE ZU BERLIN

Von dieser Ausstellung kann man nicht anders als wie von einem Elementarereignis sprechen, soweit geht ihr Inhalt über menschliches Fassungsvermögen oder doch über menschliche Aufnahmefähigkeit hinaus. Sie überwältigt nicht nur durch die Fülle der Gesichte — auch der Gedanke, daß alles das von einem einzigen Menschen geschaffen wurde, hat etwas Erdrückendes. Ein so ungeheueres Werk hat noch niemals ein Künstler hinterlassen. Der Katalog verzeichnet 5699 Nummern. Die beiden oberen Stockwerke der National-Galerie, einschließlich der beiden riesigen, für den Zweck ganz einfach, aber sehr würdig dekorierten Cornelius-Säle, haben kaum zugereicht, alles sichtbar zu machen, was die unermüdliche Hand dieses Einzigen vollbracht. Und man staunt auch, wie es möglich war, das ganze Lebenswerk Menzels innerhalb der wenigen Wochen, die seit dessen Tode vergangen, in dieser Lückenlosigkeit herbeizuschaffen, zu ordnen und aufzustellen. Herr von Tschudi hat mit seinen Gehilfen Unglaubliches geleistet. Von Menzels großen Bildern fehlt nur der »Ueberfall bei Hochkirch«, dessen Zustand eine Ueberführung aus dem Arbeitszimmer des Kaisers in die Galerie leider nicht gestattete. Die Gouachen und Aquarelle dürften ziemlich vollzählig vorhanden sein. Das gilt auch von den Zeichnungen, während das graphische Oeuvre wohl zuverlässig komplett ist. Zunächst muß man sich freilich von seinem Erstaunen erholen über die enorme Kraft, die sich in dem kleinen Menzel offenbart hat, über seine Phantasie, die keine Grenzen kannte, über diesen Geist, der scheinbar alles zu durchdringen vermochte, über diese Augen, die alles sahen, über diese Hände, die den Augen und Eingebungen ihres Herrn so gehorsam waren. Der Katalog, in dem die übliche Biographie durch eine chronologische Aufzählung der Hauptdaten aus Menzels Leben und seiner wichtigsten Werke ersetzt ist, bildet einen starken Band von 400 Seiten. Wie wäre es möglich, hier ins einzelne zu gehen, ja auch nur auf alle weniger bekannten Schöpfungen hinzuweisen! Zu den bemerkenswertesten von diesen dürften die zehn Bilder in Gouache gehören, die der Künstler im Auftrage König Friedrich Wilhelms IV. für ein Album der Kaiserin Alexandra von Rußland zur Erinnerung an das Fest der weißen Rose am 13. Juli 1829 in Potsdam im Jahre 1854 ausführte und die von Nikolaus II. hierher geliehen sind. Da der Künstler das Fest nicht gesehen, hat man in diesen wundervollen Blättern zum Teil wenigstens freie Erfindungen Menzels vor sich, die seiner Phantasie, seinem Witz und seinen Kenntnissen die größte Ehre machen. Unbekannt für die Allgemeinheit ist ferner ein unvollendetes Bild aus dem Friedrich-Zyklus »Ansprache Friedrichs d. Gr. an seine Generäle am Abend vor der Schlacht bei Leuthen«, das bis zum Tode des Künstlers in seinem Atelier hing und von ihm selbst stellenweise ab-



ALBERT VON KELLER TANZERINNEN



ALBERT VON KELLER
• • FRAU VON W. • •

gekratzt ist. Die erhaltenen Partien, vor allem die grandiose Winterlandschaft, die dem Vorgang als Hintergrund dient, lassen ahnen, daß dieses Werk Menzels übrige Friedrichsbilder gewaltig überragt haben würde. Ein köstliches Gegenstück zu dem schönen Interieur der National-Galerie bildet das 1847 gemalte »Schlafzimmer Menzels« mit dem herrlich gemalten Bett und einem Blick aus dem Fenster auf die Hintergärten der Schönebergerstraße, in welcher der Künstler damals wohnte. Ueberhaupt dieser moderne Menzel! Herr von Tschudi hat die Werke, in denen der Künstler seiner Zeit so weit voraus erscheint, in einem eigenen Kabinett vereinigt. Man erlebt darin noch andere Ueberraschungen als dieses Schlafzimmer. Da gibt es einen »Bauplatz mit Weiden« mit einem roten Ziegelbau im Hintergrunde, alles in der Sonne, 1846 gemalt — man kann außer sich geraten, daß Menzel diesen Weg nicht weitergegangen ist. Die französischen Impressionisten hätten ein Vierteljahrhundert später der Welt wenig Neues mehr zu sagen gehabt. Das Bildnis einer schönen jungen Dame, der, wie man sagt, Menzels Neigung gehört hat, von 1845, das seines Bruders sind Arbeiten, die durch ihre Unbefangenheit und Frische auffallen. Dann die »Potsdamer Eisenbahn«, der »Garten des Prinzen Albrecht«, das »Begräbnis der Märzgefallenen« u. s. w. Man empfängt in dieser Ausstellung die völlige Gewißheit, daß Menzel zwischen 1840 und 1850 der am weitesten vorgeschrittene Maler Europas war und daß er von da ab, trotz seiner ausserordentlichen Schöpfungen als Maler nur noch zurückgegangen ist. Selbstverständlich er für sich; denn daß er bis etwa 1880 eine überragende Erscheinung in der zeitgenössischen Kunst war, soll mit dieser Bemerkung nicht etwa bestritten werden. In der Zeit von 1840 bis 1850 aber waren Menzels Sinne ganz besonders offen und geschärft; später gewannen der Verstand, Geist und Witz die Oberhand. Der Künstler vertieft sich, je weiter ihm die große Welt sich öffnet, in die Welt der Kleinigkeiten. Die Naivetät ist dahin, er handelt zu bewußt, zu zweckvoll. Sein Talent fügt sich allen Wünschen, und wenn nicht ein starker Widerspruchsgeist, ein lebhaftes Gefühl von seinem eigenen Wert und eine unerhörte Gewissenhaftigkeit in dem Menschen gesteckt hätte — die Gefahr des Niederganges lag nahe genug. Uebrigens hat Menzel in den Jahren seiner größten Fruchtbarkeit sich fleißig die Leistungen der Franzosen angesehen. Es sind hier Arbeiten von ihm vorhanden, die eine mehr als zufällige Aehnlichkeit — künstlerischer, nicht stofflicher Natur — besitzen mit Schöpfungen von Isabey, Courbet, Corot, und sogar Constable muß er gekannt haben. Auch hierin bezeugt sich seine Intelligenz; denn wer hätte ihm von seinen Berliner Kollegen Anregung geben können? Der Nachlaß



ALBERT VON KELLER — TÄNZERIN IN TUNIS



ALBERT VON KELLER — AM STRAND

bringt bis auf die schon erwähnten Bilder nicht eigentlich große Ueberraschungen mehr. Einige Familienporträts, Bildchen von näheren Freunden und vor allem viele wunderschöne Zeichnungen aus sämtlichen Perioden, sowie die Skizzenbücher, die neue Beweise dafür sind, wie unglaublich gewissenhaft dieser Riese unter den deutschen Malern war. Die Art, wie Menzel arbeitete, erklärt freilich auch, warum er zu keiner Zeit seines Lebens einen Nachfolger gefunden oder schulbildend gewirkt hat. Sein Beispiel zog nicht an, sondern konnte nur abschrecken. Er selbst vermochte auch nur dadurch so Ungeheures zu leisten, daß er auf menschliches Glück verzichtete und sein ganzes Dasein der Kunst opferte. Indem er sich so außerhalb der Welt stellte, lernte er sie verachten und je mehr, je älter er wurde. Ein Teil seiner Werke ist daher bittere Satire. Vielleicht wird eine spätere Zeit das noch lebhafter empfinden als die, welche er dargestellt hat; aber sie wird ebenso innig wie wir davon überzeugt sein, daß Adolf Menzel zu den größten, stärksten und eigenartigsten Künstlern gehört, die Deutschland hervorgebracht hat. H. R.



ALBERT VON KELLER SKIZZE

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. Wenn man, wie jetzt in *Ed. Schultes Salon*, eine Anzahl von Bildern HUGO V. HABERMANN's beisammen sieht, muß man sich immer wundern warum dieser ausgezeichnete Künstler nicht einer höheren Schätzung bei den Zeitgenossen begegnet. Gehört er doch zu den Malern, vor deren Bildern man sich gar nicht überlegt, in welchem Sinne sie gemalt sind. Das persönlich Künstlerische in Habermanns Schöpfungen ist so bezwingend, daß alles übrige nebensächlich erscheint, daß man diese Bilder als Notwendigkeiten, als in sich vollkommene Leistungen empfindet. Welch' eine Wandlung von seinem Beginn zu seiner jetzigen Art! Man findet hier zwei ältere Bilder von ihm, eine blonde Dame in Schwarz mit einem hohen schwarzen Hut, Fasson Directoire, die im Gehen begriffen ist, von 1875, und eine sitzende Brünette en face in Schwarz mit braunroten Aermeln, etwas Grün am Halse und einer schwarzen Pelzboa, mit ineinandergelegten wundervoll gemalten Händen von 1886. Vor diesen tonschönen Porträts denkt man an Leibl und Trübner, nur daß Habermann eleganter, mondainer wirkt. Dann verbindet sich der feine Maler mit einem originellen Linienkünstler und es entstehen jene Werke, durch die Habermann zu einer so charakteristischen Erscheinung in den deutschen Ausstellungen geworden ist. Wenn nicht ein Ueberfluß an Können, Geist und Geschmack aus diesen kapriziösen Porträts spräche — man müßte manchmal vielleicht gegen eine Vergewaltigung der Natur protestieren. So aber nimmt man alles Exzentrische, Raffinierte ohne Widerspruch dahin, weil es vom Maler aus doch Natur ist, der Ausfluß von ganz individuellen Neigungen und Stimmungen. Ein Teil dieser Schöpfungen ist von früheren Ausstellungen her bekannt, so vor allem die schöne ›Bacchantin‹, die ›Tänzerin‹. Unter den neueren dürfte das kleine Bildnis einer Dame, die in einer weißen Bluse, darüber eine schwarze Boa, mit grün und violett garniertem Hut auf einem grauen Sofa sitzt und deren munteres Gesicht von irgendwoher glänzende Reflexlichter erhält, den Preis verdienen. CHARLES VETTER, von dem man hier lange nichts gesehen hat, stellt eine Serie von Münchener Nocturnos aus, von denen einzelne, wie das Max-Monument und das Feuerwerk in der Isarlust, sehr charmant wirken, nur hätte er nicht mehrere dieser Sachen zeigen dürfen, weil sie untereinander zu ähnlich sind. Der ehemalige Zügelschüler EUGEN WOLFF sucht augenscheinlich einen neuen Weg und scheint ihn in einer Herbstlandschaft mit einer spazierenden Dame schon beschritten zu haben. Der begabte OTTO SOHN-RETHEL zeigt sich mit den Werken, die ihm in der letzten Münchener Künstlerbund-Ausstellung soviel Beifall eintrugen. Dieser nackte jugendliche ›Hirt‹, diese holländischen Bauern sind zwar etwas trockene Leistungen, aber sie verraten einen ehrlichen Zeichner und einen ernsthaften Menschen und bedeuten gegen frühere Arbeiten des Künstlers, von denen man hier unter anderem einen ganz Steinhausenhaft anmutenden auferstehenden Christus findet, einen großen Fortschritt. Einen recht fatalen Eindruck macht dagegen mit seinen unsicheren, allen möglichen französischen Meistern nachgemalten Bildern ALFRED SOHN-RETHEL. Einem sympathischen Talent begegnet man in JOHANN GEORG DREYDORFF, der Landschaften und Interieurs in einer bescheidenen impressionistischen Technik malt. Der Dresdener OSCAR ZWINTSCHER

ist gewiß nicht ohne Originalität, aber seine Art, Dinge und Menschen anzusehen, ist ebenso unerträglich wie seine Malerei, die nur Lokalfarben kennt und mehr ein Anstreichen mit Farbe als ein Malen ist. Gewiß kann man seinen Bildern gegenüber von einem Stil sprechen, aber doch nur von einem Illustrationsstil. Es muß eine Qual sein, Porträts, wie seine »Dame in Grau« im Zimmer zu haben. Aus dem interessanten Kopf von Franz Servaes hat er eine direkte Karikatur gemacht. Daß er ein guter Zeichner ist, beweist er mit dem Bildnis seiner Gattin, die er vor einer Efeuwand, von Rosenbäumchen und Winden und Nelken in Töpfen umgeben, in himmelblauem Kleide, ein kornblumenblaues Tuch über den Schultern, dargestellt hat. An seiner grellfarbigen, luftlosen Landschaft ist die Unterschrift »O Wandern! O Wandern!« das einzige Poetische. Sie ist eine ebenso boshafte Karikatur auf die Natur, wie seine Bildnisse Karikaturen sind der dargestellten Menschen. WILLEM JOHANNES SCHÜTZ läßt Aquarelle von der holländischen Küste sehen, die Durchschnittsansprüchen genügen und jedenfalls etwas angenehm Bescheidenes haben.



ALBERT VON KELLER — BARON VON S.

Im *Salon Keller & Reiner* gibt es eine moderne internationale Porträtausstellung, die sehr zahlreich beschickt ist, zum Teil natürlich Bekanntes enthält, aber in ihrer Gesamtheit doch ein interessantes Bild bietet. Es ist natürlich unmöglich, sie an dieser Stelle im einzelnen zu würdigen. Es kann höchstens auf die Werke aufmerksam gemacht werden, die von unbekannten Künstlern herrühren. Dazu gehört das Porträt, das der Pariser Maler JULIEN DUVOSELLE von seiner Mutter, einer einfachen alten Frau mit vergrämten Zügen und verarbeiteten Händen gemalt hat. Das Bildnis einer Dame vor ihrem geöffneten Wäscheschrank von THEO MOLKENBOER. Ferner das Bildnis eines jungen Malers von DECHENAUD. Von der Vielseitigkeit der Vorführung kann man sich einen Begriff machen, wenn man hört, daß KLINGER, ZORN, SARGENT, ISRAELS, SLEVOGT, LIEBERMANN, BLANCHE, BREYER, CARRIÈRE, CARO-DELVAILLE, JANK, GANDARA, HEILEMANN, KAULBACH, KROYER, OLDE, SHANNON, SIMON, TRÜBNER, VETH, STEINHAUSEN, THOMA, MONET, V. WERNER, WERENSKJOLD, ZWINTSCHER, HUGO VOGEL und viele weniger bekannte Künstler mit Porträts hier vertreten sind. Wenn jene Namhaften auch nicht immer durch erstklassige Leistungen repräsentiert werden, so ist die Schwierigkeit, die Besitzer zur Hergabe ihrer Porträts zu bewegen, gewiß ein Entschuldigungsgrund für diesen Uebelstand, der dem großen Publikum wohl auch kaum zum Bewußtsein kommt.

HANS ROSENHAGEN

HAMBURG. Paul Cassirer scheint dahinter gekommen zu sein, daß Hamburg sogar einen kleinen Aerger wert ist. Aus Aerger über den Nichtbesuch seiner im vorigen Jahre hier veranstalteten großen *Goya-Ausstellung* (womit ja doch nur bewiesen war, daß Hamburg für Goya eben noch nicht reif ist), hat er die Schließung seines Kunstsalons auf dem neuen Jungfernstieg für das nächste Jahr in Aussicht gestellt. Doch scheint er sich hinterher über diesen Aerger selbst wieder geärgert zu haben. Denn nachdem die Haltung seines früheren Lokales aus verschiedenen Gründen unmöglich geworden war — der gewichtigste Grund war wohl der, daß das betreffende Haus zur Demolierung bestimmt ist — hat er jetzt einen neuen, viel schöneren Salon in bevorzugtester Lage, auf dem alten Jungfernstieg, aufgemacht. Es ist zwar nur ein neuer Schlauch, gefüllt mit altem Weine, aber daß man nun wiederum weiß, wo dieser »alte Wein« (d. h. die auserlesenen »Modernen«, deren Interesse P. Cassirer ja doch vornehmlich vertritt) auch fürderhin mit Bestimmtheit anzutreffen sein wird, ist das für das Kunstleben in unserer Stadt Erfreuliche. Die Eröffnungsausstellung in dem neuen Lokale bietet in diesem Sinne gute Aussichten. Liebermann, Leistikow, Slevogt, Sisley, Monet erscheinen neben Leibl, Feuerbach, Goya — die verwöhntesten Gourmets haben kein Recht, mehr zu verlangen.

h. e. w.

ST. PETERSBURG. Die »Neue Künstlergesellschaft« eröffnete ihre zweite Ausstellung. Wenn dieselbe auch an Kunstwert der vorigjährigen nicht gleich kommt, so ist ihre Physiognomie doch höchst sympathisch. D. N. KARDOWSKI, die Seele der Vereinigung, erinnert an Ssjerow. Besonders gelungen ist dem Künstler ein vorzügliches Porträt, das beste Bild der Ausstellung. Auch »Treibbeete« und »Terrasse« sind gut. A. GAUSCH, ein vorzüglicher Landschaftsmaler, leistet sehr Gutes in »Bleigrauer Himmel« und »Pawlowsk«. N. M. FOKIN stellt 20 größere und kleinere Bilder aus, die alle das Lieblingsthema des Malers — Winterlandschaften — behandeln. Als bestes Bild wäre zu nennen »Mondhelle Märznacht«. N. F. PETROW hat eine treffliche Kreidezeichnung »Schweine« ausgestellt. Vorzüglich in Komposition und Gruppierung ist »In der Taverne« von Frau E. S. KRUGLIKOWA. B. M. KUSTODIJEW's grosses Gemälde »Aus der Kirche« ist eins der interessantesten Bilder der Ausstellung. Ausgezeichnet sind die heißen Sonnenstrahlen, die aus der Kirche kommende Bauern bescheinen, wiedergegeben. Auch seine Porträts stehen durchweg auf hoher künstlerischer Stufe. M. F. IWANOW ist nur mit kleineren Sachen vertreten, die sämtliche Lichtseiten des Könnens des jungen Malers aufweisen. Frau O DELLA-VOSS-KARDOWSKAJA's Arbeiten lassen das Können der Künstlerin in günstigem Licht erscheinen. A. A. MURASCHKO ist stark im Kolorit und schwach

in der Zeichnung. A. G. JAWLENSKI, der die Ausstellung aus München beschickt hat, tritt als Neuling vor das hiesige Publikum; seine Natures mortes sind ihm besser gelungen als die Landschaften. In N. B. PIROGOW lernt man immer mehr und mehr einen guten Pferdemaler kennen. Besonders gut ist eine in impressionistischer Manier gemalte »Kavallerieattaque« gelungen. Als Vertreter des Neo-Impressionismus figurirt N. D. Milioti, der stark im Kolorit ist. Vorzüglich ist B. M. KUSTODIJEW's »Semanta Sana«. B. G. BECHTEJEW feiert Orgien in rot, blau und gelb. Unter den ausgestellten Skulpturen ist nichts Nennenswertes.

A. B.

GRAZ. Am 25. März eröffnete der Kunstverein seine Frühjahrsausstellung mit 185 Nummern. Voran stehen fünf bekannte Bilder der Verbindung für historische Kunst: »Trauernde Familie« von MACKENSEN, »Musik« von ERNST OPPLER, »Veteranenversammlung« von HEICHERT, »St. Martin« von KIEDERICH und »Grablegung« von FERD. KELLER, von denen die drei erstgenannten tiefe Wirkung erzielen. Aus München ist das Ehepaar OSKAR und CÄCILIE GRAF mit weichen tieftonigen Radierungen und HANS MÜLLER-DACHAU mit einer Sammlung starker Zeichnungen und Malereien vertreten, welche sachliche Strenge und malerischen Fluß vereinen. Wien ist nur graphisch durch GERMELA, KEMPF, MICHALEK, MOLL, ORLIK, PONTINI und SCHMUTZER vertreten, denen sich von Ausländern BAERTSON, RAFFAELLI, ROUX, THAULOW und VORLOVA anschließen. Das Uebrige sind steierische Kräfte, teils zugewandert, teils ausgewandert oder doch zeitweise in Deutschland lebend und bekannt. So der geschätzte Lehrer und namentlich im Tierstück vorzügliche Maler ALFRED v. SCHRÖTTER, der durchgeistigte ALOIS PENZ, der geschickte Bildnismaler HERMANN TORGGLER, der klangreiche Landschafter O'LYNCH v. TOWN, die ernsten Koloristinnen EMILIE VON HALLAWANYA und FRIEDERIKE VON KOCH und der hochstrebende Bildhauer ERNST WAGNER; ihnen schließen sich noch zahlreiche Namen von örtlicher Bedeutung oder noch unvollendeter Entwicklung an. Es bleiben noch zu nennen die Aquarellisten MICHAEL RUPPE und der verstorbene HANS SANDREUTER, der die Reize eines kleinen Alpensees frei von herkömmlicher Romantik klar, frisch und malerisch gestaltet hat. Von der Weihnachtsausstellung ist noch nachzutragen, daß eine vom Kunstsalon Heinemann ausgestellte reizvolle Skizze von HANS VON MARÉES vom Unterrichtsministerium für die moderne Galerie erworben wurde.



ALBERT VON KELLER — JULIA

DARMSTADT. Der Kunstverein brachte eine umfassende Kollektivausstellung älterer und neuer Arbeiten von Professor PAUL HÖCKER, die großen Beifall fand. Geringer an Bedeutung waren Sonderausstellungen der Berliner SCHAD-ROSSA, H. LANG-DEDEKAM und A. HERING. — Der Großherzog plant für 1906 die Veranstaltung einer grossen hessischen Landesausstellung, die auch eine Kunstabteilung enthalten soll.

—r.

HAMBURG. Im *Kunstsalon Commeter* hat SOPHUS HANSEN, ein noch junger Hamburger Maler, ausgestellt, der indes mit den unter der Gesamtbezeichnung »Hamburger Künstler-Klub« vereinigten »Jungen« nichts gemein hat. Stillbeschaulich, eine richtige Poetennatur, geht er Wege, die zwar schon andere, Stärkere, vor ihm gewandelt sind, aber was er auf diesen Wegen wahrnimmt und wiedergibt, das ist erfüllt mit einer persönlichen, freundlich anmutenden Note. Seine Landschaftsbilder, auf deren einigen er sich selbst mit seiner getreuen, seinem Geigenspiel lauschenden Lebensgefährtin abgeschildert hat, sind von echter deutscher Art. Auch in seinen Bildnissen steckt ein gesunder Kern. Der Mann verdient Beachtung.

h. e. w.

STUTTGART. Als eine Einrichtung recht glücklicher Art darf die Mitte März im Festsaal des Museums der b. Künste eröffnete Ausstellung von Werken W. TRÜBNERS, G. KÜHL's, TH. HAGENS und W. CONZ' betrachtet werden. Sie dauerte 14 Tage und sollte dem Publikum Gelegenheit geben, über die für die Staatsgalerie getroffene

Auswahl sich selbst ein Urteil zu bilden. Von Trübner sieht man neben einigen neueren Arbeiten hauptsächlich Werke aus den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts, welche wie der »Christus im Grabe«, einige »weibliche Studienköpfe« u. a. m., den Lesern der »K. f. A.« wohl bekannt sind. Kühl bringt seine »Augustusbrücke im Schnee« und verschiedene Interieurs. Neben diesen beiden haben die zwei anderen einen schweren Stand. H. T.

MÜNCHEN. Bei *Heinemann* sind gegenwärtig mehrere Kollektiven ausgestellt. Vor allem erregt das große Triptychon »Werden, Sein, Vergehen« von GIOVANNI SEGANTINI das Interesse. Es ist in dem großen Oberlichtsaale so geschickt aufgestellt, daß seine monumentale Wirkung sehr gut zur Geltung kommt. An Lichtfülle und konzentriertem farbigen Ausdruck übertrifft es alles übrige. Andere Bilder daneben erscheinen stumpf und ausdruckslos. Es wäre sinnlos, Vergleichungen anzustellen, wenn auch das Nebeneinander verschiedener Werke leicht dazu verführt. ERNST GERHARD, ein jüngerer Landschafter, mit dem wir durch Heinemann bekannt gemacht werden, erweist sich als ein feinsinniger Maler, der besonders einfache stimmungsvolle Motive z. B. Aussicht auf eine Ebene mit bewölkter Abendluft in weicher lockerer Malweise geschickt interpretiert. Heinemann vermittelt auch unsere Bekanntschaft mit dem jetzt in Berlin lebenden ERNST OPPLER. Lange Zeit hielt sich Oppler in Holland auf. In den dämmerigen, holländischen Hausgängen, Stuben, zuweilen mit diskretem Ausblicke ins Grüne, in der Wiedergabe der von zartem Licht durchfluteten Räume fand Oppler alle die malerischen Reize und koloristischen Qualitäten auf die es ihm ankommt. Er blieb aber nie bei der bloßen Wiedergabe malerischer Effekte stehen, sondern er gibt immer einen Gesamteindruck, ein künstlerisch abgerundetes Bild. Er ist seiner Sache ganz sicher, kennt seine Mittel und weiß, was er damit erreichen kann. Was er bietet, zeigt künstlerische Reife. A. H.

LONDON. Am 22. Februar wurde hier die WHISTLER-Ausstellung eröffnet, mit der die öffentliche Meinung, über die der Künstler sich bei seinen Lebzeiten immer so bitter beklagt hat, ihren Umschwung zugunsten Whistlers vollzogen hat, gründlicher als man erwartet hätte, denn er kann nunmehr populär genannt werden. 80 Gemälde, über 400 Radierungen, außer denen er nur noch wenige Blatt geschaffen und an 150 Lithographien, endlich eine Reihe Aquarelle und Pastelle findet man vereinigt, nur die Periode seines Schaffens ist leider unvertreten, da er mit seiner Malerei den Spuren der Japaner nachging. Schuld an diesem Umstand ist vielleicht, daß, wie man sagt, gerade seitens derer, die dem Künstler am nächsten gestanden haben, bei der Hergabe von Werken des Künstlers für diese Ausstellung große Zurückhaltung beobachtet wurde, um die Vorführung dieser glänzenden Periode von Whistlers Schaffen der Ausstellung, die im Luxembourg-Museum in Paris geplant wird, vorzubehalten. Immerhin gibt die Londoner Veranstaltung auch ein umfassendes Bild von des Meisters Werk und der Zudrang zu ihr ist so groß, daß ihre Dauer bis zum 15. April hat verlängert werden müssen.

WIEN. Die XXIII. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Oesterreichs »Sezession« ist eröffnet. Wir gehen in einem Sonderhefte unserer Zeitschrift ausführlich auf diese Veranstaltung ein.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

MÜNCHEN. GEORG WRBA erhielt vom Gemeindekollegium und Magistrat der Stadt München den Auftrag für die Reiterfigur Ottos von Wittelsbach, die auf einem Strompfeiler der neuen Wittelsbacher Brücke errichtet werden soll und für die 25000 M. zur Verfügung stehen.

WEIMAR. Bildhauer Professor BRÜTT wurde als Lehrer an die hiesige Kunstschule berufen.

MÜNCHEN. Bei dem engeren Wettbewerb für das Kunstausstellungsgebäude der Bayerischen Landes-Ausstellung in Nürnberg 1906 wurden folgende Auszeichnungen verteilt: Professor PAUL PFANN-München erhielt den ersten Preis und es wurde sein Projekt zur Ausführung vorgeschlagen; den zweiten Preis erhielten Gebrüder RANK-München. Zwei dritte Preise wurden Professor EMANUEL SEIDL-München und Architekt JAKOB SCHMEISSNER-Nürnberg zuerkannt. Die Arbeit mit dem Kennwort »Bleistift« konnte aus formellen Gründen nur eine lobende Erwähnung finden.



ALBERT VON KELLER — BILDNIS

MÜNCHEN. Die Wahl der Jury für die Kollektion der hiesigen Künstler-Genossenschaft in der Großen Berliner Kunstausstellung 1905 hatte folgendes Ergebnis: Malerei: Alfred Bachmann, Christian Max Baer, Max Gaisser, Franz Pernat, Prof. Robert Schleich, Prof. Karl Seiler, Prof. Otto Strützel, Karl Thoma-Höfele, Karl Voss. Bildhauerei: Otto Lang, Georg Schreyögg, Prof. Heinrich Wadere. Vervielfältigende Künste: Joseph Michael Holzapfl, Theodor Knesing, Konrad Strobel.

CONSTANTIN MEUNIER
† 4. April 1905

MÜNCHEN. Die Bau- und Dekorations-Kommission der IX. Internationalen Kunstausstellung wählte Akademieprofessor FRANZ STUCK zu ihrem Vorsitzenden. Die Ausführung der baulichen und dekorativen Umänderungen wurde Professor EMANUEL SEIDL übertragen. — Die kgl. dänische Regierung hat noch nachträglich ihre offizielle Beteiligung an der Ausstellung zugesagt.

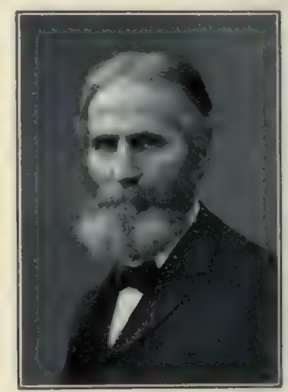
FRANKFURT. Zum Schluß des Wintersemesters hat der langjährige Leiter des Meisterateliers für Bildhauerkunst, Herr Professor FRIEDR. HAUSMANN, sein Lehramt an der Städel-Schule niedergelegt. An seiner Stelle ist Herr Bildhauer JOSEF KOWARZIK zur Leitung des Bildhauer-Meisterateliers berufen worden.

MÜNCHEN. Bildhauer C. A. BERMANN hat für die Nationalgalerie in Berlin eine Lenbach-Büste in ähnlicher Auffassung wie die ebenfalls von ihm geschaffene in der hiesigen Glyptothek in kostbarem antico rosso ausgeführt.

MÜNCHEN. Dem Professor GABRIEL VON SEIDL wurde von der Münchener Technischen Hochschule der Titel eines Dr.-Ing. honoris causa verliehen.

BRÜSSEL. Nach Böcklin, Menzel, Lenbach, Puvis de Chavannes und Watts ist nun auch CONSTANTIN MEUNIER dahingegangen. Am 4. April ist er in Brüssel an einem Schlaganfall plötzlich gestorben; er war einer der großen Entdecker auf dem Gebiete der Kunst, er sah und verkörperte zuerst die Größe, den Ernst, das Monumentale in der schweren mühseligen Arbeit und ihren Vertretern. 1832 zu Brüssel geboren, erlernte er zunächst die Bildhauerei im Atelier Fraikins. Ohne dieses Studium zu vollenden, ging er zur Malerei über; mit 25 Jahren stellte er sein erstes Bild aus: eine Krankenschwester, die eine Leiche wäscht. Zahlreiche Gemälde aus dem Leben Christi, der Heiligen, der Trappisten folgten. Als er 50 Jahre alt war, führte ihn der Zufall in den Industriebezirk des Borinage, die tragische, wilde Schönheit des Landes und seiner Bewohner ergriff ihn so im Innersten, daß er sich alsbald ausschließlich der Darstellung der Arbeit und der Arbeiter widmete, zuerst in Gemälden, dann wie einer plötzlichen Eingebung folgend in Standbildern und Reliefs. In der Internationalen Kunstausstellung Dresden 1897 sahen wir in mehr als 60 Werken voll staunender Bewunderung, was der Künstler in etwa zehn Jahren energischer Tätigkeit geschaffen hatte. Er zeigte uns im Arbeiter die plastische Schönheit, das Erhabene in dem mühseligen Kampf der Menschenhand im Dienste der Industrie; er zeigte uns die Arbeiter als wahre Helden der Arbeit in wahrhaft antiker Größe, indem er die Wirklichkeit vereinfachte und zum Typus erhob. Ernstestes Naturstudium, unfehlbare Kenntnis der Anaotmie vereinigten sich in seinen Werken mit vornehmstem Stil und tiefstem Empfinden. Wie Millets Bauern werden Meuniers Arbeiter als echtester künstlerischer Ausdruck unseres Lebens die Zeiten überdauern. Möge das abschließende Werk seines Lebens, das große Denkmal der Arbeit, nunmehr endlich als sein eigenes Denkmal eine bleibende Stätte finden.

P. SCHUMANN



FRANZ VON DEFREGGER
geb. 30. April 1835

MÜNCHEN. Am 30. April feiern wir den siebzigsten Geburtstag FRANZ VON DEFREGGERS. Wir haben der Meister viele, zu denen wir mit Stolz und Bewunderung emporblikken, aber kaum einen zweiten, welcher in gleichem Maße die Liebe seiner Landsleute genießt, wie er. Er ist uns ein Urbild gesunder, unverfälschter Volkskraft in der Kunst, ein Urbild künstlerischer Wahrhaftigkeit, prächtiger reiner Menschlichkeit und Güte! In keiner Schöpfung Defreggers ist nur die Spur einer Pose zu erkennen, nirgends der Wunsch des Malers, aufzufallen, oder sich nur um einen Schatten anders zu geben, als er ist in seinem tiefsten Wesen. Er gefällt nicht, weil er gefallen will, sondern weil er liebenswürdig und weil er echt ist. Und es lieben ihn alle, die Naiven und die Klugen, das schlichte Volk, dem er entstammt und die verfeinerten Kulturmenschen, die fühlen, wie selten und köstlich gerade solche einfache Größe ist! Neidlos und einmütig grüßt ihn auch die deutsche Kunstwelt an diesem Tage, ihn, den Mann, der so viel erreicht und so wenig aus sich gemacht und nie ein ungütiges Wort gehabt hat wider fremde Art. Und um so heiterer kann Franz von Defregger über die Schwelle seines siebzigsten Lebensjahres schreiten, als er die frische Jugendlichkeit im Empfinden und Vollbringen, um die er bewundert wird, nicht hinter jener Schwelle zu lassen braucht — ein alter Mann, aber kein Greis! Mit ungeminderter Arbeitskraft und Arbeitsfreude übt er seine ewigjunge Kunst und sie wird ihn stark und froh halten auch in jenen Jahren, da, wie der Spruch heißt, die meisten Menschen »nicht gefallen«. So dürften wir ihm mit berechtigter Zuversicht auf Erfüllung, auf eine Erfüllung, wie er sie selber erhoffen mag, den alten Geburtsfestgruß zurufen: Ad multos annos!

GESTORBEN. In Dresden-Blasewitz am 13. März, 63 Jahre alt, der Maler Professor FRANZ ARNDT. — In Berlin der Landschaftsmaler HEINRICH KOHNERT, geboren am 3. Mai 1858 in Tilsit. — In München der durch seine zahlreichen ungarischen Genrebilder bekannte Maler PAUL BÖHM, geboren am 28. Dezember 1839 zu Großwardein. — Am 31. März in München der Aquarellist LUDWIG SCKELL.

Redaktionsschluß: 6. April 1905 Ausgabe: 20. April 1905
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München



OSCAR GRAF — *Frühjahrausstellung 1905 der Münchener Sezession* — SOMMER



WALTER CASPARI — ORPHEUS
Frühjahrausstellung 1905 der Münchener Sezession

DIE FRÜHJAHRAUSSTELLUNG DER SEZESSION IN MÜNCHEN

Von Fritz von Ostini

Diese in unserer ungünstigsten Jahreszeit abgehaltene, leider oft recht schwach besuchte Frühjahrausstellung ist noch in mehrfachem und besserem Sinne eine Ausstellung des Frühlings. Erstens einmal, weil die Jungen, die Werdenden in ihr zu Wort kommen, dann, weil in ihr, wie in den Frühlingstrieben der Natur, so viele Keime zur fröhlichen Blüte gelangen, die im letzten Sommer, Herbst und Winter gelegt wurden. In der Ausstellung ist nichts Verjährtes, alles, auch das minder gelungene, hat den Vorzug der Neuheit und Frische und das bildet den großen, ja einzigartigen Reiz dieser Veranstaltung, die uns Münchenern wohl fürs erste keine zweite deutsche Kunststadt nachmacht. Das verarbeitete Studienmaterial des vorigen Jahres und des letzten Winters hat die Grundlage zur Mehrzahl dieser dreihundert Bilder gegeben, die frisch drauf los gemalt, nur selten von des Gedankens Blässe und der verstimmenden Absicht, zu verblüffen, angekränkelt, meist direkt vor der Wirklichkeit entstanden sind. So gibt die Ausstellung ein unverzerrtes, unmittelbares Spiegelbild unserer derzeitigen jungen Malerei in München und damit einen schlagenden Beweis dafür, daß die erstaunliche Kraft dieses Bodens, neue Talente zu produzieren und der deutschen Kunst als unverwüstliche Verjüngungsstätte zu dienen, noch immer die alte ist. Taucht heuer vielleicht auch kein ganz neuer Name auf, der eine künstlerische Sensation bedeutete, vielversprechende und tüchtig entwickelte Kräfte genug sehen wir am Werke und von manchem schon wohlbekannten Künstler finden wir die Beweise begeisterten, zielbewußten und mächtig fördernden Strebens. Mit welcher außerordentlichen Intensität gearbeitet wird, zeigt sich besonders schön an den Kollektionen von Max Feldbauer und Leo Putz. Der Erstere hat die Kraft und den Ernst seiner Begabung hier noch niemals deutlicher erwiesen, als jetzt an dieser Serie großer Pferdestudien, die ob ihrer kühnen, vollsäftigen Malerei nicht minder zu rühmen sind, wie wegen der prächtigen Charakterisierung der Tiere. Ganz besonders unsere schweren, kaltblütigen Schläge weiß er in Bau, Form und Farbe mit ebensoviel malerischem Geschmack als fachmännischer Treue wiederzugeben. Eine frappante Arbeit ist die riesige Studie nach einem Bauernwagen mit einem Stückchen Dorflandschaft dahinter. Wie da mit rein malerischen Mitteln dem Alltäglichsten Bedeutung verliehen ist, das setzt eine sehr starke Persönlichkeit voraus. Leo Putz brachte einige lebensgroße weibliche Aktstudien. Das weiche blühende Fleisch des von spielenden Lichtkringeln überstreuten Frauenleibes in der Sonne (s. Abb. S. 377) und des mindestens ebenso guten zweiten Aktes in zerstreutem grauen Licht sind glänzend ge-



RICHARD KAISER LANDSTRASSE

Frühjahrausstellung 1905 der Münchener Sezession

malt, weich und farbig und bei aller Wahrheit von einem poetisch-sinnlichen Reiz ohne gleichen. Man denkt nicht mehr an ein Modell, es ist *das* Weib, was Leo Putz mit der eigenartigen Wärme seines Temperaments schildert. Auch KARL HANS SCHRADER-VELGEN schickt Akte im Sonnenlicht (s. Abb. S. 389), die talentvoll und mit großem Fleiß studiert, die freilich herber und trockener gemalt sind, als die von Leo Putz. Wenn dieser mit der einfachen Studie uns fesselt, wie ein anderer kaum mit dem reifsten Bilde, so behalten die als Bilder gedachten Arbeiten Schraders einstweilen noch mehr den Wert braver Studien. Eine neue Erscheinung, wie er, ist IDA BEER-GÖRTZ, die sehr resolut auftritt, ihre Pinselstriche breit und fest hinsetzt und stellenweise, namentlich im Stilleben, eine unglaubliche Kraft der Farbe entwickelt. In dem „Kleinhesseloher See" (s. Abb. S. 384) ist Größe der Anschauung und ein angenehmer Zusammenklang der Farbe. Das große Bild mit den so betrübt vor ihren Obsttellern sitzenden Herrschaften hat leider in der Zusammenstellung etwas ungewollt grotesk Komisches. PHILIPP KLEIN hat offenbar den Wunsch, sich möglichst günstig von möglichst vielen Seiten zu zeigen und das ist ihm auch gelungen. Nichts ist gleichgültig an dem, was er ausstellt, vieles gut, einiges vortrefflich. Zu den letzteren gehört das Stilleben „Abgeräumter Teetisch" und das Bild eines Foxterriers. An dem übermütig kecken, fast möchte man sagen frechen Selbstbildnis (s. Abb. S. 388) stört nur die Ueberlebensgröße. Auch HERMANN GRÖBER bringt recht vielerlei; nichts ist anspruchsvoll, das meiste aber sehr erfreulich. An erster Stelle stehen wohl in ihrer brillanten Malerei die „Ruten" (Fische). Eine gesunde frische Wirklichkeitsschilderung gibt er in den ländlichen „Kommunikantinnen" (s. Abb. S. 385), eine zweite von heiterer schöner Farbe ist das Bild des Kindes in der Wiege. Ebenso vielseitig ist KURT ULLRICH, von dessen Kollektion wohl die ausgezeichnete Landschaft „Schwefelbach" als bestes zu nennen ist; auch der flotte „Domino" (s. Abb. S. 388) und eine kleine, äußerst pikant gegebene Kopfstudie verdienen Beachtung.



Frühjahrausstellung 1905
der Münchener Sezession

WILHELM RIEDISSER
•• VORFRÜHLING ••



HANS BEATUS WIELAND HEIMKEHRENDE FÜHRER
Frühjahrausstellung 1905 der Münchener Sezession

Ernst Stern hat sich von den bekannten ornamentalen, schlangenhaft bewegten Karikaturmenschen weg- und ernsterer Arbeit zugewendet, wenn auch in seinen, der Farbe und modischen Erscheinung nach interessanten Frauenbildern immer noch ein Zug geistreicher Uebertreibung lebt. Jedes dieser flüchtig hingesetzten Bildchen ist, wenn man so sagen darf, ein koloristischer Leckerbissen, allerdings nur ein Bonbon, aber der offenbare Fortschritt des jungen Künstlers läßt uns auch von diesem noch solidere Kost erwarten. Mit noch kräftigerem Ruck hat sich Rudolf Schramm-Zittau von der Vergangenheit und seiner unmittelbaren Abhängigkeit von der Zügelschule freigemacht, um das Viele, was er dort gelernt hat, auf eigenem Wege zu verwenden. Von ihm sind zwei große, sehr verschiedene Bilder da, eines sonnig, farbig und heiter „Die Fischer" (s. Abb. S. 380) und eines grau, ernst und in manchen Zügen fast akademisch, die „Rast" einer Kärrnerfamilie (s. Abb. S. 390). Namentlich an der Figur des liegenden Mannes ist manches, das geradezu an die Pilotyschule erinnert. Wenn die beiden Bilder, von welchen jedes in seiner Art tüchtig, das erstere aber viel ansprechender und persönlicher erscheint, für den Künstler ein Dilemma bedeuten, so kann kein Zweifel sein, für welche Richtung er sich entscheiden muß. Julius Seylers vorzüglich gemaltes „Schwarzes Rind" stammt wohl auch aus dem Einflusse Zügels her, umsomehr verwundert man sich daneben über die gemachte, gestrichelte Malerei der „Badenden Frauen" des gleichen Künstlers, der sicher hier keiner inneren Empfindung folgt, sondern einem Zugeständnis an eine impressionistische Mode. Es ist doch nicht möglich, daß ein Malerauge heute die Natur in breiten Flächen sieht und morgen aufgelöst in Tüpfel und Strichlein — entweder — oder! Echter in ihrem Impressionismus sind die beiden flimmerig hellen Landschaften des Tirolers Max Esterle, eine mit jubelnder Farbenfreude gemalte Marine „Porto Fino" und der eigenartige „Vorfrühling bei Innsbruck"; das ist sicher der unmittelbare Ausdruck seines Empfindens! Richard Winternitz zeigt zweierlei Anschauungsweise in merkwürdiger Art gleich auf einer Tafel in seinen sonnigen, in manchem höchst gelungenen Innenräumen. Da sind einzelne Partien mit etwas unruhigen, daumenbreiten Pinselstrichen aufgesetzt, andere ruhiger und

toniger in des Künstlers älterer Manier. War nicht diese ältere Manier die echte? Der Wirtsgarten mit den „Sonnenflecken“ ist übrigens wie ein recht guter Liebermann (s. Abb. S. 382) gemalt!

Von Eugen Wolff (Filseck) hängen gar verschiedenerlei hübsche Bilder da und das beste davon ist das schlichteste, ein Interieur: Die Flur eines alten Hauses, in die nur ein schmaler Streif Sonnenlicht durch die Türspalte dringt, in der man aber die Sonnenflut von draußen in warmem Widerschein wundersam anheimelnd und freundlich spürt. Auch in dem lichten sommerhellen Bild „Kavalierhäuser“ und in dem Parkidyll, Dame und Truthahn im Grünen, ist auffallend viel echte Liebenswürdigkeit. Ein bißchen einfacher möchte man vielleicht hier und da die Technik des Künstlers wünschen. Zu denen, die mit neuen und gelungenen Versuchen auftreten, gehört Hubert von Heyden, der nur in seinem „Garten der Circe“ der alten Vorliebe für Tiermalerei huldigt und daneben durch ein paar Münchener Strassenbilder in Abendbeleuchtung voll Lebenstreue überrascht.

Zu den Schlagern der Ausstellung gehören die beiden Bilder, welche der Stuttgarter Amandus Faure dem Leben des fahrenden Volkes entnommen hat; die beiden Szenen spielen hinter den Kulissen eines Schmierenzirkus. Hier macht ein Clown seiner sehnigen, in knappe Tricot gekleideten Schönen den Hof (s. Abb. S. 375), dort rüstet sich in armseliger Garderobe die ganze Truppe für die Vorstellung. Als Typen sind die Figuren nicht einmal sonderlich fesselnd, aber gemalt sind sie prächtig, in tiefer, saftiger Farbe mit den Harmonien einer Palette, wie sie Hugo von Habermann manchmal liebt. Und dabei ist jede Gestalt auch formell vollendet, von einer Tadellosigkeit der Zeichnung, die bei uns in Deutschland nichts weniger als selbstverständlich ist. Man darf auf die nächsten und andersartigen Arbeiten dieses Künstlers nicht wenig gespannt sein. H. R. Lichtenberger schildert mit der bekannten Delikatesse der Farbe und der ebenso bekannten lasterhaften Grazie eine Schöne, die unter sechs seidenen Unterröcken den aussucht, der ihr am verführerischsten „zu Gesicht“ steht und außerdem bringt er in allerlei impressionistischen Gouachen prickelnd gegebene Gestalten vom Brettel (s. Abb. S. 378). Von Gustav Jagerspacher ist ein „Nachtcafé“ da, dessen Besucherinnen und Besucher treffend, wenn auch mit zu viel schwerer herber Gründlichkeit beschrieben sind, von Gino Parin die „Vision“ eines entkleideten Weibes in schwarzen Strümpfen, das auf einem Thron sitzt und eine Art moderner Aphrodite Pandemos darstellt. Die matte, feine, aber wohl mit Absicht schwächliche Farbengebung paßt gut zu dieser Verkörperung dekadenter Sinnlichkeit. Walter Caspari enthüllt in einem lustigen Blatte pietätlos den Trick, mit dem Orpheus die Tiere bändigte (s. Abb. S. 371). Karl Bauer hat eine niedliche Kaffeekellnerin, W. Dzialas in lauten Farben eine exotische Frauenblüte, Max Buri in fast noch



AMANDUS FAURE KOMODIANTEN
Frühjahrausstellung 1905 der Münchener Sezession



WILHELM LUDWIG LEHMANN — ZIEHENDE WOLKEN
Frühjahrausstellung 1905 der Münchener Sezession

lauteren Farben ein lustiges Schweizer Mädel gemalt. Ueberaus intime und liebevolle Arbeiten sind die beiden Bauernbilder JOSEF DAMBERGERS, der im vorigen Jahr schon mit einer Gruppe rastender Landleute bewiesen hat, daß er nunmehr als Maler sehr ernst zu nehmen ist und seinen eigenen Stil gefunden hat. Er sieht unsere Bauern in ungeschminkter Wirklichkeit, aber ohne jede spöttische Nebenabsicht, hat eine feine, etwas — aber nicht zu sehr! — trockene Art zu malen, die ganz dazu stimmt und so bekommt seine Kunst das wohltuende Gepräge einer reichen, geschlossenen Einheitlichkeit. Auch HANS BEATUS WIELAND ist so ein Ganzer; seine über eine Halde des Hochgebirges heimkehrenden Bergführer (s. Abb. S. 374) sind echte Figuren aus dem Volke und die Berglandschaft um sie her in der klaren Höhenluft ist wahr wie sie. Um einen Grad nüchterner mögen J. VON BRACKELS gut beobachtete Feldarbeiter sein. Frappierende Lebendigkeit zeichnet die lebensgroße Gruppe „Kind und Wärterin“ (s. Abb. S. 382) von HENRIETTE FÜRTHER aus, die sehr viel kann und frisch genug zugreift. ELLEN TORNQUIST's „Spaziergang“, ein Mädchen in Spätsommersonnenschein wandelnd und OSKAR GRAFS „Herbst“ (s. Abb. S. 386) mit seinen feurigen Tinten, sind anziehende Vereinigungen von Landschaft und ausführlich behandelter Figur, wobei die Stimmung der Natur aus der Seele des betreffenden Menschenkindes heraus empfunden scheint. Aehnlich sind die beiden, auch technisch merkwürdigen Arbeiten von F. FEHR (s. Abb. S. 381). Unter den Bildnissen ist eine allererste Nummer wohl nicht. ADOLF LEVIER enttäuscht nach dem starken Anlauf, den er im Vorjahre genommen, heuer namentlich in dem Porträt eines Schauspielers durch die wenig angenehme Behandlung des Fleisches (s. Abb. S. 387); besser ist das Porträt eines Arztes. AUGUST BRAUMÜLLER, HEINRICH HEIDNER, FERDINAND GOETZ, H. HAMMER haben einfache, tüchtig gemalte Porträts ausgestellt, HANS SCHNACKENBERG das sehr lebendige, aber nicht sehr mondain aufgefaßte Konterfei einer Dame in ganzer Figur, IDA GERHARDI das einer etwas angejahrten Pariser Chanteuse von konzentrierter Rassigkeit. ANNA V. AMIRA, HANS KEMPEN, STATTLER, VIKTORIA ZIMMERMANN bringen ebenfalls ansprechende Bildnisarbeiten. J. P. JUNGHANNS offenbart



LEO PUTZ — AKT IN DER SONNE

Frühjahrsausstellung 1905 der Münchener Sezession



HANS REINHOLD LICHTENBERGER SPANISCHE TÄNZERIN
Frühjahrausstellung 1905 der Münchener Sezession

gesunde, jugendfrische Kraft in dem großen Bild eines Bauern, der mit seinem Ochsen „Zur Arbeit“ geht (s. Abb. S. 390). Ferner sind zu nennen MARIA FILSERS an einem sonnigwarmen Herbstabend arbeitende Frauen, verschiedene Arbeiten von HANS PURRMANN, der sich Slevogt zum Vorbild genommen hat und in seinen Farben frisch, weich und ungewöhnlich kraftvoll ist, die melancholischen Figurenstudien von MARGARETE VON KUROWSKI, EMMA SCHÜTTS dunkles, kraftvoll gemaltes Stallinterieur, der Foxterrier von E. v. HALLAVANYA und KERSCHENSTEINERS „Toter Pavian“. Drei Jagdstücke, die zu den wertvollsten Nummern der Ausstellung gehören, tragen das Signum von CHARLES TOOBY. Welches von den drei Stilleben mit mehr Wucht und Sicherheit, mit vollerer, satterer Farbe hingestrichen ist, der Hase, der Auerhahn oder der Birkhahn, ist schwer zu unterscheiden. Sie gehören zu jenen durch die Malerei bedeutenden Stilleben, in denen der Künstler mehr sagt, als ein anderer mit dem größten Aufwand von Figuren und schönen Gebärden. Wenn auch nicht, wie Richard Muther meint, jede gutgemalte Rübe mehr wert ist als eine mittelmäßige Madonna (denn es ist immer noch leichter, eine Rübe gut zu malen als eine Madonna auch nur mittelmäßig!), so gibt es doch Stilleben, in welchem die Quintessenz einer ganzen Malererfahrung niedergelegt ist. Die Jagdstücke Toobys sind von dieser Art.

Eine Nummer für sich bildet der in Saal V aufgestellte Nachlaß von MORIZ WEINHOLDT, dem trefflichen Aktzeichner, der in solcher Eigenschaft auch als Lehrer an der Münchener Kunstakademie tätig war. Der Akt war seine Domäne, seine Lebensaufgabe, über die hinaus er nicht konnte, kaum wollte. Die Schiffszieher, der Bogenschütze, der liegende Männerakt, den der Staat angekauft hat, und eine Reihe kleiner Blätter sind in ihrer Art Arbeiten allerersten Ranges, die sich nicht nur der Lernende, sondern wohl jeder Künstler unserer, das Formale mehr als billig vernachlässigenden Zeit gar nicht intensiv genug ansehen kann (s. Abb. S. 383). Aber mit diesen Blättern ist wohl auch die Grenze von Weinholdts Begabung umschrieben. Weiter in die Höhe und Tiefe reicht sie nicht, und die markige Wucht seiner Faust, die im Bogenschützen zu spüren ist, verschwindet bei seinen Versuchen in Farbe. Fast möchte man sagen,

daß Weinholdt auf falsches Gebiet geraten war — er ist vielleicht mehr zum Bildhauer geboren gewesen, als zum Maler!

Man sieht, daß heuer reichlicher als sonst figürliche Arbeiten in der Frühjahrausstellung der Sezession vertreten sind, was für sich schon einen Fortschritt ausmacht. Noch reichlicheren Genuß und unbedingte Befriedigung gewährt freilich wieder das Gebiet der *Landschaft*, was schon wohlbekannte und was neue Namen angeht. Der frische Wintermaler HANS V. HAYEK (s. Abb. S. 391), der geschmackvolle Kolorist PAUL CRODEL, W. L. LEHMANN (s. Abb. S. 376), der Maler feingestimmter grauer Lüfte, RICHARD KAISER (s. Abb. S. 372), der speziell den Sommer unserer bayerischen Hochebene so sympathisch darzustellen und die unaufdringlichen Formenschönheiten der Ebene so treffend zu zeichnen weiß, ADALBERT NIEMEYER mit seinen keck und saftig gemalten Studien, MEYER-BASEL —, sie alle haben ihren alten Ruf von achtunggebietendem Können und tiefer individueller Empfindung in der mannigfachsten Weise wieder bewährt. RICHARD PIETZSCH hat unter anderem einen kleineren „Blick ins Isartal im Vorherbst“ da, welcher an Andacht und schwermütiger Poesie alle seine früheren derartigen Bilder in Schatten stellt und ERNST MÜLLER-BERNBURG, der wie Pietzsch in Grünwald lebt, kommt ihm in zwei dunklen Ansichten des gleichen schönen Flußtales an Tiefe und Farbenschönheit nahe. Ganz merkwürdig in ihrem Widerstreit von spröder, ja ungelenker Technik und reifer Meisterschaft im Erfassen des Wesentlichen einer Landschaftsform und einer Stimmung sind Pietzschs beide große Bilder aus dem Buchenwalde bei Grünwald und dem Alpenterrain bei Walchsee (s. Abb. S. 391). Vielleicht entwickelt sich aus der schweren, umständlichen Technik dieses Künstlers noch einmal ein Stil, der für das Größte ausreicht, wie z. B. die komplizierte und bei allen Nachahmern so unleidliche Malweise Segantinis. Ueberraschend leicht und kühn sind die vier Landschaften von OSKAR MOLL (Grafrath) gemalt, ein paar grüne sommerliche Waldeinblicke mit weicher Luft und eine tief winterlich im Schnee liegende Gärtnerei (s. Abb. S. 379). Moll hat den leichten Strich und das Geschick, die Luft durchsichtig flimmernd zu malen, das



OSKAR MOLL — GÄRTNEREI IM SCHNEE

Frühjahrausstellung 1905 der Münchener Sezession

uns an Uhdes Gartenbildern so sehr entzückt. Wie immer in der Frühjahrausstellung, sind zahlreiche ausgezeichnete Winterlandschaften zu sehen. Da steht unter den Neuen FRITZ OSSWALD obenan (s. Abb. S. 384), HODEL, O. KOCH, MÜLLER-DACHAU, BÜRGERS (Dachau) stehen kaum nach. MAX HAGEN, dessen Landschaften eine eigenartige Größe atmen, stellt herbstliche Bäume mit einer Wegkapelle aus, HERMANN PAMPEL eine düstere Fichtengruppe von im Innersten packender schwerer Einsamkeitsstimmung, LAMM eine heroische Phantasielandschaft „Die Schlucht“ und anderes, TH. ESSER verschiedenerlei tüchtige Landschaften, mit jener erfrischenden Bestimmtheit in Charakter und Farbe gegeben, die eines der erfreulichsten Ergebnisse der letzten Jahre für die Münchener Malerei bedeutet. Von dieser großen Zahl junger Landschafter wissen fast alle ganz genau, was sie wollen und man muß entweder im unklaren sein über die wahren Ziele der Kunst, oder prinzipiell übelwollend, rechnet man es dieser Kunst als Fehler an, daß hier das „moderne Experiment“, das Nachahmen der als maßgebend ausgeschrieenen Größen keine größere Rolle spielt! Gerade die Unabhängigkeit von den Forderungen einer Clique garantiert der jungen Münchener Malerei ihre Zukunft!

In seltsam naiver, verschollener Weise hat CHRISTIAN CONRADIN einen toskanischen Frühlingsabend dargestellt, jedes Bäumchen in weitem, landkartenartig ausgebreitetem Hügelland gewissenhaft zeichnend; sähe man die Geschichte unter dem Mikroskop an, dann fände man vermutlich an jedem Bäumchen auch noch jede Blüte ausgeführt. Und doch ist eigene Wahrheit in diesem Frühlingsbild, wie auch in dem, an die Flachheit gewisser Gouachen der Biedermeierzeit erinnernden „Unterseeland“ von BRUNO GOLDSCHMIDT oder der Sternennacht von FRITZ SCHOLL, trotz deren ausgeklügelter Technik. In dem Riesenaquarell eines stürmischen Herbstnachmittags und dem famosen kleinen Pastell „Wirtsgarten im Regen“ zeigt LUDWIG DETTMANN (Königsberg), daß er immer noch zu



RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU FISCHER
Frühjahrausstellung 1905 der Münchener Sezession



FRIEDRICH FEHR — AM FELDRAND

Frühjahrausstellung 1905 der Münchener Sezession



HENRIETTE FÜRTHER KIND UND WÄRTERIN
Frühjahrausstellung 1905 der Münchener Sezession

den Jungen gehört und das gleiche gilt von dem Pollinger Interieur THEODOR HUMMEL's, der auch in zwei meisterlichen Stilleben beweist, daß seine Malerei wieder körperhafter und gesunder geworden ist. ALICE TRÜBNER steht mit ihrem Schloß Homsbach ebenbürtig neben den besten modernen Malereien ihres Gatten, von denen die Arbeit auch im Stil nicht wegzukennen ist. ADOLF THOMANN (Zürich) hat heuer nur zwei kleine und unauffällige italienische Straßenbilder ausgestellt, die wunderschön im Ton sind, modern gemalt im allerbesten Sinne.

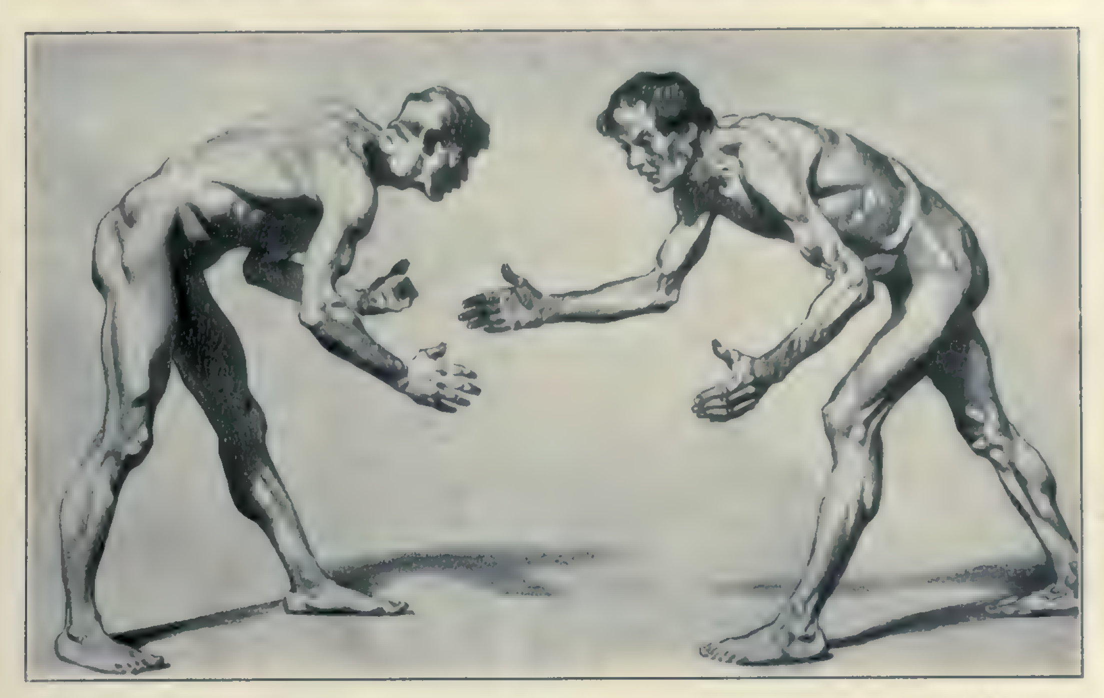
Die Abteilung für Plastik weist nur wenige Nummern auf, unter denen die erfreulichste Erscheinung die drei Bronze-Werke von W. RIEDISSER in Rom bilden: „Der sitzende Wächter", ein nackter Mann in drohender Kraft, die Gruppe „Vorfrühling" (s. Abb. S. 373), Knabe und halbwüchsige Jungfrau in keuscher Nacktheit und ein liebreizender Mädchenkopf! Da ringt nach Schillers unsterblicher Anweisung ein „Deutscher nach römischer Kraft und griechischer Schönheit!" Geschmackvolle Kleinigkeiten in flotter flächiger Modellierung sandte CARL NACKE (Berlin), OTTMAR OBERMAIER einen „Champion", der stark an Franz Stucks „Athleten" erinnert, H. E. BECHER einen realistisch gehaltenen Wasserträger, HANS SCHWEGERLE schlichte und gute Porträtbüsten, H. SIEGWART einen interessanten Dianakopf und das vortrefflich beobachtete herb-unreife Aktchen eines sehr jungen Mädchens. Auch unter den Zeichnungen und graphischen Arbeiten ist manches Blatt, das rühmend hervorgehoben zu werden verdiente. Hier kann nur flüchtig auf die vortrefflichen und originellen Landschaften von KARL MÜHLMEISTER, ALOIS KOLB's gedankenvolle, allzugedankenvolle Allegorien, NEUENBORN's drastische Circe, die beiden schönen weichen Blätter von O. GRAF (s. Abb. S. 370) und die künstlerisch vornehmen Farbenholzschnitte von HANS NEUMANN jr. hingewiesen werden.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Der sicherste Weg, an dem geistigen Inhalt eines Kunstwerks vorbeizugehen, ist: daß man zuerst den Verstand zu ihm hinschickt. August Pauly



RICHARD WINTERNITZ SONNENFLECKEN
Frühjahrausstellung 1905 der Münchener Sezession



MORITZ WEINHOLDT RINGKÄMPFER
Frühjahrausstellung 1905 der Münchener Sezession

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. Im *Salon Paul Cassirer* findet eine wundervolle Renoir-Ausstellung statt, die den Künstler nach allen Seiten hin würdigen läßt. Man darf sich durch die Tatsache, daß AUGUSTE RENOIR zu den Impressionisten gezählt wird, nicht zu dem Glauben verleiten laßen, daß er ähnlich malt wie Manet, Monet und Sisley. Bestenfalls findet man in einigen seiner Landschaften Züge, die ihn mit diesen Künstlern verbinden. Als Menschendarsteller geht er durchaus seinen eigenen Weg. Niemand wird von seinen Kinder- und Frauenbildnissen behaupten können, daß er irgendwelche Ansprüche an die Suggerierbarkeit des Beschauers machte, daß er ein starkes Mitarbeiten von dessen Augen verlangte. Diese Arbeiten sind mit der größten Gewissenhaftigkeit vollendet. Impressionen sind sie nur in soweit, als Renoir über die erstaunliche Fähigkeit verfügt, die flüchtigsten Aeußerungen des Lebens, seien es Bewegungen, ein Blick, ein Lächeln, im Ausdruck festzuhalten. Niemals ist ihm das vollkommener gelungen, als in dem Bilde »Der Tanz«. Auf der Terrasse einer Garten-Restauration hat ein junges Paar gesessen. Er vielleicht ein Maler, der sein Atelier am Boulevard Clichy hat, in einem blauen Jackettanzug, sie eine warmherzige, hübsche, kleine Schneiderin, in einem geblümten hellen Sommerkleide, einen roten Stoffhut auf dem blonden Haar. Sie haben gefrühstückt und Wein getrunken. Da ist mit einem Male unten im Garten eine Drehorgel gespielt worden. Der Walzer klang so verlockend, daß das süße Mädel den Freund bat, sich einmal mit ihm im Tanze zu drehen. Und nun tanzen sie. Wer hat je die Bewegungen des Tanzes so überzeugend herausgebracht, wie Renoir in der Gestalt dieses prachtvoll gewachsenen Mannes? Wer hat die volle Hingabe eines Weibes an ein Vergnügen, seine lachenden Augen, seinen zärtlichen, glücklichen Mund, seine junge, üppige Gestalt je so wahr und natürlich und reizend gemalt? Kein Künstler außer Renoir. Das Bild ist ein Wunder an Leben und Ausdruck und so bezaubernd in der Farbe, daß man nicht müde wird, es immer und immer wieder anzuschauen. Es wurde 1883 gemalt, neun Jahre nach der köstlichen »Loge«, die man nun auch wieder hier sieht. Das älteste der ausgestellten Bilder ist der »Spaziergang« von 1870, der in der Farbengebung an die »Dame in Weiß« im Osthaus-Museum erinnert. Einer weiß gekleideten Dame im Vordergrund streckt ein junger Mann, der hinten im Schatten steht, die Hand entgegen, um sie über eine kleine Erhöhung im Park zu geleiten. Wie pastos wirken hier doch die Farben gegen die spätere dünne Malerei Renoirs! Dann gibt es hier eine Anzahl badender Frauen. Himmel, wie entzückend körperlich sind diese von Blut und Leben durchleuchteten schwellenden Formen! Wie schimmert diese rosige Haut! Wie seidig erscheint dem Auge dieses üppige Blondhaar! Dann diese Stillleben. Ein Strauß von Gartenmohn mit Margueriten, ein Bukett von weißen Rosenknospen in einer Papierdüte auf einem roten Sessel, grüne Feigen und Johannisbeeren, Birnen und Trauben in einer Schale. Auch Porträts sind da. Die Töchter des Malers, zwei frische Mädchen, eine dunkle in Rot schreibt einen Brief, eine blonde in Weiß schaut ihr zu. Drei Kinder am Klavier etwas steif, aber gut beobachtet. Besonders reizvoll das kleine Bildnis einer Dame in Schwarz, die mit dem Gesicht nach dem Zimmer in einer Balkontür steht, ferner das Porträt eines Herrn mit grauem Haar und jungen Augen vor einer Wand mit einem Lünettenbilde. Von den Landschaften dürften die Schiffe im Gefolge eines Schleppers auf der blauen Seine und »Die Meeresbucht« von 1883 wohl die schönsten sein. Gewiß: Renoir gibt keine tiefe Deutungen des Lebens; sein Gebiet ist klein, aber Frauen- und Kinderschönheit und -Jugend haben keinen berufeneren Schil-



IDA BEER-GORTZ KLEINHESSELOHER SEE
Frühjahrausstellung 1905 der Münchener Sezession

läßt diesen Mangel und auch gelegentliche Härten der Farbe vergessen. Man findet hier von ihm die drei lesenden Damen, die im vergangenen Sommer in München zu sehen waren, das Interieur in Rot und Gelb, das in Düsseldorf war, einige sehr ehrliche Porträts und eine sonnige Dorfstraße mit ausruhenden Bauernpferden. HEINRICH HÜBNER läßt ein paar neue, geschmackvoll gemalte Interieurs sehen, unter denen ein Frühstückszimmer mit einem auf den Garten gehenden Fenster besonders anziehend ist. In GORDON CRAIG lernt man einen dilettantischen Zeichner kennen, der in der Art der Japaner steife Landschäftchen produziert und recht uninteressante Dekorationen und Figurinen für Hoffmannsthals ›Gerettetes Venedig‹ entworfen hat. OTTO R. LANGER legitimiert sich mit Stilleben, einer Landschaft und einem Porträt als Verehrer van Goghs und Munchs, ohne von einer besonderen Begabung zu überzeugen. Man fängt so nicht an, sondern darf höchstens so aufhören. HUGO LEDERER stellt eine prächtige Bronzebüste des spanischen Ringkämpfers Peyrouse aus und die feine Marmorbüste

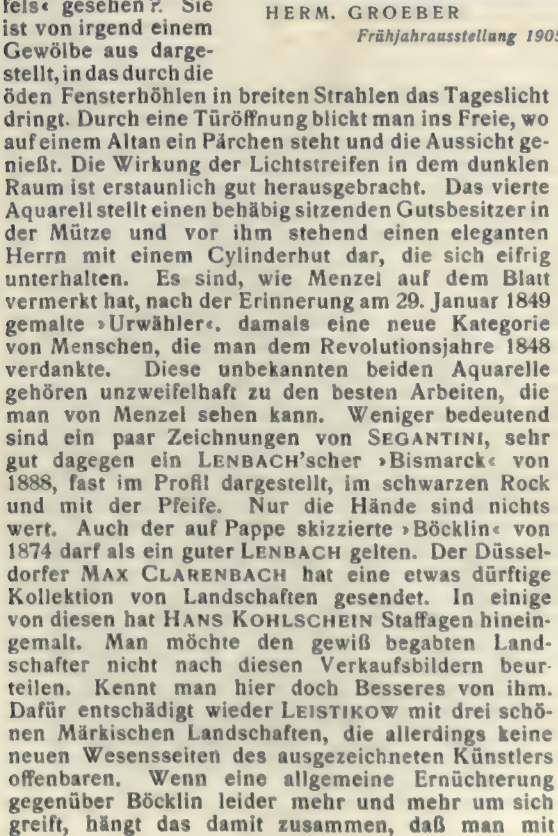
derer im modernen Frankreich gefunden als ihn. Die heitere Sinnlichkeit seiner Kunst läßt ihn als den Fortsetzer der Maler des Rokoko erscheinen. Und er ist ein wirklicher Maler, denn seine Farben verbergen alles und drücken alles aus, was Zeichnung genannt werden kann. Neben den so berückend körperhaften Gestalten Renoirs sehen die Porträts von LEO V. KÖNIG, soviel Geschmack er auch darauf gewendet, ganz schemenhaft aus und ARTHUR KAMPF, der seine rote Tänzerin aus Düsseldorf, einen Studienkopf zu dem Bilde ›Die Schwestern‹ und einen ›Taubenliebhaber‹ in einer dunkelroten Jacke ausgestellt hat, gewinnt ebenfalls nicht in dieser Nachbarschaft, ganz abgesehen davon, daß man eine persönliche Art, die Natur anzusehen, bei ihm vermißt. PHILIPP FRANCK hat diese persönliche Anschauung und da er eine kräftige malerische Sprache redet, die manchmal freilich etwas laut ist, behauptet er sich im gewissen Sinne neben dem berühmten Franzosen. Freilich fehlt es hie und da an Geschmack, besonders in der Komposition; aber die Gesundheit und Frische des Ausdrucks



FRITZ OSSWALD AUS WILDENROTH
Frühjahrausstellung 1905 der Münchener Sezession

des Komponisten Pfitzner, die man von der Großen Berliner Kunstausstellung her schon kennt.

Es scheint doch noch mehr gute MENZELS zu geben, als man im allgemeinen annimmt. In *Ed. Schultes Kunstsalon* sieht man wenigstens gleich vier prächtige Aquarelle, von denen zwei, »Die drei Domherren in einem Kircheninterieur« von 1887 und die Gesellschaftsscene »Auf der Brüstung des Weißen Saales im Schloß zu Berlin« von 1867 mit der schönen Dame in Rot, die das Leben und Treiben im Saale beobachtet, mit den Diplomaten und Militärs und mit der boshaft genug geschilderten dicken Dame in Weiß allerdings schon bekannt sind. Aber wer hat diese 1855 entstandene »Ruine Rheinfels« gesehen? Sie ist von irgend einem Gewölbe aus dargestellt, in das durch die öden Fensterhöhlen in breiten Strahlen das Tageslicht dringt. Durch eine Türöffnung blickt man ins Freie, wo auf einem Altan ein Pärchen steht und die Aussicht genießt. Die Wirkung der Lichtstreifen in dem dunklen Raum ist erstaunlich gut herausgebracht. Das vierte Aquarell stellt einen behäbig sitzenden Gutsbesitzer in der Mütze und vor ihm stehend einen eleganten Herrn mit einem Cylinderhut dar, die sich eifrig unterhalten. Es sind, wie Menzel auf dem Blatt vermerkt hat, nach der Erinnerung am 29. Januar 1849 gemalte »Urwähler«, damals eine neue Kategorie von Menschen, die man dem Revolutionsjahre 1848 verdankte. Diese unbekannten beiden Aquarelle gehören unzweifelhaft zu den besten Arbeiten, die man von Menzel sehen kann. Weniger bedeutend sind ein paar Zeichnungen von SEGANTINI, sehr gut dagegen ein LENBACH'scher »Bismarck« von 1888, fast im Profil dargestellt, im schwarzen Rock und mit der Pfeife. Nur die Hände sind nichts wert. Auch der auf Pappe skizzierte »Böcklin« von 1874 darf als ein guter LENBACH gelten. Der Düsseldorfer MAX CLARENBACH hat eine etwas dürftige Kollektion von Landschaften gesendet. In einige von diesen hat HANS KOHLSCHEIN Staffagen hineingemalt. Man möchte den gewiß begabten Landschafter nicht nach diesen Verkaufsbildern beurteilen. Kennt man hier doch Besseres von ihm. Dafür entschädigt wieder LEISTIKOW mit drei schönen Märkischen Landschaften, die allerdings keine neuen Wesensseiten des ausgezeichneten Künstlers offenbaren. Wenn eine allgemeine Ernüchterung gegenüber Böcklin leider mehr und mehr um sich greift, hängt das damit zusammen, daß man mit





HERM. GROEBER KOMMUNIKANTINNEN

Frühjahrausstellung 1905 der Münchener Sezession

Grauen sieht, wie sein Beispiel etwa auf Leute wie HERMANN FROBENIUS gewirkt hat. Das sind freilich die leuchtenden Farben, die man von Böcklin kennt, aber in der trivialsten Weise zum Ausmalen von Bilderbogendarstellungen verwendet. Der geniale Schweizer Meister würde mit Füßen in diese Bilder treten, in denen man die elementarsten Kenntnisse von der natürlichen Welt vermißt, wo Schnee wie Seife, Marmor wie Pappe und Menschen wie gefühllose Puppen aussehen. Ob da Sulamith zum König Salomo zurückkehrt, Oswald von Wolkenstein eine Burgfrau mit Geigenspiel zu bezaubern sucht oder ein Puppenkönig einer Puppenkönigin sein Puppenreich im Schnee zeigt — ein Bild ist wie das andere eine Beleidigung für die Augen, ein Schlag gegen das Andenken Böcklins. Da ist ja fast die geschmacklose Wald- und Wiesenkunst, die THOMAS RISS treibt, erträglicher. Freilich haben dessen Landschaften, Köpfe, sein Eremit und seine Faunsfamilie mit Malerei so gut wie nichts zu tun. In LUDWIG BARTNINGS Bildern ahnt man einen poetischen Menschen, der gern die leisesten und höchsten Empfindungen ausdrücken möchte; so in dem einen seiner Werke das Gefühl, mit dem ein von Blindheit Geheilter den Anblick der Gotteswelt begrüßt; in einem anderen Maria Magdalenens visionäres Begreifen des Wunders, daß sie den Auferstandenen vor sich sieht. Aber die Idee geht stets so weit über das Vermögen Bartnings hinaus, daß er das, was Kunst heißt, sei es ausdrucksvolle Gestaltung, sei es Malerei, einfach schuldig bleibt und man eben nur noch seine hohen Absichten erkennen kann. Hier ringt eine Menschenseele nach Aufschwung, vermag aber die Materie nicht zu überwinden. In der Kunst kann die Seele jedoch am wenigsten ohne einen gesunden und geschickten Körper etwas wirken. Immerhin verhält sich Bartning zu Frobenius wie ein Mann von vornehmem Charakter gegen einen billigen Streber. EUGEN SPIRO hat gewiß den herzlichen Willen, ein tüchtiger moderner Maler zu sein, aber er schwankt unentschlossen zwischen Stuck und Manet hin und her, ist, um jenen zu erreichen, zu temperamentlos und besitzt, um diesem nachzugehen, nicht genug Feinfühligkeit des Auges. Seine »Schwestern«, die man im vorigen Jahre in München sah, sind eine höchst langweilige Schöpfung. Selbst sein Salome-Kopf, zu dem ihm seine schöne Gattin Tilla Durieux, die rassige Darstellerin der Wildeschen Gestalt, ihre Züge

lieh, hat etwas Mattes. Gleichgültig gemalt, aber im allgemeinen erträglich, ist ein Bildnis seiner Gattin, die man in einer lichtblauen Bluse an einem weißgedeckten Tisch mit dem Zerteilen einer Orange beschäftigt sieht. Der einst so geschätzte KARL HEFFNER stellt eine Kollektion von italienischen und englischen Landschaften aus, die allerdings noch seine geschickte Hand erkennen lassen, in denen aber seine fleckige Malweise so übertrieben wirkt, daß alles zerrissen erscheint. GUIDO MAFFEI ist gewiß kein Genie, aber seine die zwölf Monate darstellenden Landschaften mit der entsprechenden Jagdtierstaffage haben den Arbeiten Heffners gegenüber den schönen und wertvollen Vorzug der Bescheidenheit und Natürlichkeit.

Im *Künstlerhause* ist eine große Kollektion farbiger Radierungen von französischen Künstlern ausgestellt. Es fällt schwer, sich für diese Schöpfungen, in denen der Charakter der Radierung meist ganz aufgehoben ist und deren beste an farbige Holzschnitte oder an Lithographien erinnern, zu begeistern. Man kann ordentlich traurig werden, daß FRITZ THAULOW sogar sich mit diesen Farbendrucken beschäftigt und seine schillernden Wasser, seine Mondscheinnächte in stillen Straßen, seine Brücken in solchem Verfahren wiederholt und damit den Eindruck von Oelgemälden oder doch Aquarellen zu erreichen sucht. Es sind natürlich, wie immer in Paris, sehr geschickte Leute am Werke und inhaltlich wird viel Amüsantes geboten. Indessen genießt man manche Illustrationen der ›Jugend‹ mit nicht geringerem Vergnügen. Von angeseheneren Malern haben noch RAFFAELLI, LA TOUCHE und BELLANGÉ Blätter geschickt. Sonst fällt noch JACQUES VILLON auf, der in einer sich langweilenden und Patience legenden Kokotte, der, auf dem rotgedeckten Tische sitzend, ihr Terrier zuschaut, sein Bestes zeigt. MAURICE TACQUOY hat im modernen englischen Holzschnittgeschmack ein paar vortreffliche Blätter ausgestellt, CH. HOUDARD es glücklich erreicht, daß seine schönen italienischen Landschaften und Veduten wie Aquarelle wirken. Das gilt auch für CHABANIAN, der das Meer und seine Ufer bei Sonnenauf- und -niedergängen bevorzugt. Der in Deutschland gut bekannte GEORGE JEANNIOT sucht in seinem ›Amateur‹, der in einem nicht zweifelhaften Hause mit zwei Weiblichkeiten verhandelt, das Genre Lautrec für seine Zwecke dienstbar zu machen.

Eine *Internationale Ausstellung künstlerischer Photographien* findet im Musiksaale des alten Hochschulgebäudes in der Potsdamerstraße statt. Die Einsendungen wurden von WÖLFFLIN, TSCHUDI, LIEBERMANN und LEISTIKOW juriert. Die Vorführung ist sehr interessant, bietet aber kaum neue Gesichtspunkte und Ausblicke. Der Nachwuchs unter den Amateuren leistet nichts Besonderes und so bleiben immer wieder die Darbietungen der bekannten Größen zu bewundern. Amerika schlägt immer noch den Rekord. Man hat in Deutschland niemanden, der auch nur annähernd so Gutes leistete wie die STEICHEN, GERTRUDE KAESEBIER, EUGÈNE FRANK und STIEGLITZ. Steichens künstlerisches Gefühl siegt über alle Schwierigkeiten. Auf einem Porträt von Richard Strauß brauchte er als Gegengewicht für den hellbeleuchteten Kopf des Komponisten einen hellen Fleck im Vordergrunde des Interieurs. Er setzt ein riesiges kugelrundes Glasgefäß dorthin, fängt in dessen Rundung den gewünschten Lichteffekt auf und bringt mit der Glaskugel sogar noch eine direkt mystische Wirkung in das interessante Bild. Die Engländer erscheinen schwächer als bei früheren Gelegenheiten. Der bewunderte CRAIG-ANNAN stellt ein ziemlich triviales Gruppenbild aus. FREDERICK HOLLYER verdient dieses Mal den Preis. Die Belgier und Franzosen



OSKAR GRAF — HERBST

Frühjahrausstellung 1905 der Münchener Sezession

überraschen nicht. Bei diesen fallen ALBERT GUGGENHEIM und DUBREUX durch gute Porträts, bei jenen JULIEN PUTMANN mit seinem vortrefflichen Straßenbilde auf. Die Oesterreicher geben nichts Neues, und unter den deutschen Ausstellern leisten die Berufsphotographen mit künstlerischen Neigungen wie PERSCHEID, WEIMER, BOLL und andere immer noch das Beste. Gute Arbeiten sieht man von Rektor BANDELOW, OTTO EBHARDT, KURT GEBHARD, A. GOTTHEIL, ANNI und ERNST HEIMANN und H. v. SEGGERN. Uebrigens leidet gerade die deutsche Abteilung unter sehr schlechten Lichtverhältnissen. Diese internationale Ausstellung soll zu einer in regelmäßigen Perioden sich wiederholenden ständigen Einrichtung gemacht werden, wodurch hoffentlich der Ehrgeiz der Amateure wieder ein wenig aufgerüttelt wird.

HANS ROSENHAGEN



ADOLFO LEVIER — CIRO GALVANI
Frühjahrausstellung 1905 der Münchener Sezession

PARIS. Die Frühjahrausstellung der Société Nationale des Beaux-arts brachte uns wieder reichlich Dilettantenware und wenig »Sezession«, deren Richtung sie doch einmal vertreten will. Das bedeutendste Bild der Ausstellung ist eine »Soirée in einem Atelier« von L. SIMON, abgesehen von einigen Härten ein in Komposition, Zeichnung und Lichtführung hervorragend gelöstes Bild. Vielleicht das vornehmste Werk ist ein Reiterporträt des spanischen Königs von R. CASAS. Ein graues Plaid um die Schultern, sitzt der Regent auf dunkelbraunem Pferd. Der Kopf ist vorzüglich gemalt. Hintergrund und Boden sind zu sehr in ein trübes Grau verschummert. GARRIDO, ein anderer Spanier, verblüfft durch seine vollendete, an Franz Hals gemahnende Virtuosität in der Darstellung von Kindergenre. LA GANDARA's Damenporträts sind wie immer elegant und geschickt, ZULOAGA hat drei schwächere Werke gesandt, die aber trotzdem ein alles bezwingendes Können verraten. SARGENT und BOLDINI — zwei andere Virtuosenkönige — sind diesmal so herzlich schlecht in Zeichnung und Farbe, daß man sie am besten mit Stillschweigen übergeht. MAURER, ein Amerikaner, fällt mit einem kräftig und gut gemalten Damenporträt in Blau auf. COTTET hat spanische Städte- und Architekturansichten und der Pariser Modemaler CARO-DELVAILLE bringt unter anderem das Porträt der Mme. Rostand. Seine Arbeiten sind alle sehr geschmackvoll auf originelle Farbenakkorde gestimmt und wären ganz hervorragende Leistungen, wären sie nicht alle, auch das neue Familienbild im Luxembourg, qualitätlos. Ein Fleischton, ein Stuhl, ein Stoff, alles ist mit der gleichen, abflauenden Pinselführung gearbeitet. Der große Entwurf für die Comédie française von BESNARD (Apollo und die 24 Horen) will erst einmal an Ort und Stelle ausgeführt sein, hier wirkt er unschön. In der Plastik sind MEUNIER und RODIN, beide nicht mit dem Besten vertreten. Im Kunstsalon von George Petit ist SIMON, LA GANDARA, COTTET und ZULOAGA zu sehen, die Indépendents bieten wieder ein frisches, keckes, mitunter sehr belustigendes Bild »jugendlichen Schaffens«, man sieht hier, daß die violetten Akte, die Pointilisten, die votivtafelhafte Naivität und die stilisierten Jungfrauen noch immer nicht aus der Welt geschafft sind. Die Pariser Straßen- und Innenraumskizzen sind zahlreich und teilweise sehr gut, aber dieselben weiterzuführen, versteht keiner. Sie bleiben alle mit der Form auf halbem Wege stehen und das ist »keine Kunst!« — Der Salon der »Alten« wird im Mai eröffnet. Viel wird wohl über diese Ausstellung nicht zu sagen sein.

HERMANN LISMANN

FRANKFURT a. M. Der Frankfurter Kunstverein feiert in diesem Jahr sein 75jähriges Jubiläum. Man darf ihm dabei besonders deshalb gratulieren, weil er der künstlerischen Produktion der Gegenwart keineswegs mit Mißtrauen gegenübersteht, wie das andere 75jährige Jubilare tun. Der Kunstverein gedenkt sein Jubiläum mit einigen Ausstellungen zu feiern, in denen die Frankfurter Kunst des 19. Jahrhunderts gezeigt werden soll. Die erste dieser Ausstellungen, vor kurzem eröffnet, erstreckt sich ungefähr auf die erste Hälfte des Jahrhunderts. Diese zumeist aus Privatbesitz geliehenen Bilder bringen gewiß keine Ueberraschungen — die meisten der Maler kennt man aus der Städelschen Galerie, die ja an Frankfurter Bildern des 19. Jahrhunderts sehr reich ist — aber doch manches Interessante. So ist von VEIT, dem Haupt der Nazarener in Frankfurt, ein Damenbildnis zu sehen, das ihn in der Farbe feiner zeigt als gewöhnlich; ein kleines Bildchen, die Marien am Grabe, ist sehr groß in der Linie, fast wie Feuerbach. Von STEINLE ist ein ganz apartes Kinderbildnis da, von SCHWIND ein Aschenbrödelcyklus in köstlichen Aquarellen. Dagegen zeigt sich RETHEL nur recht unvorteilhaft. Dazu treten dann noch manche Erscheinungen von nur lokalhistorischem Interesse, auch vorübergehende Erscheinungen, Künstler, die nur einige Jahre in Frankfurt wirkten, hauptsächlich durch die von Veit geleitete Kunstschule des Städelschen Instituts angezogen. — Die gegenwärtige Frankfurter Künstlerschaft war kürzlich hier in aller Munde, infolge eines sehr glänzenden Künstlerfestes im Römer, das eine alte Kaiserkrönung reproduzierte. Es war



PHILIPP KLEIN SELBSTBILDNIS
Frühjahrausstellung 1905 der Münchener Sezession

eine schöne Impression, die Kostüme sehr prächtig, da die vornehmen Rollen von Aristokraten gespielt wurden, denen es nicht darauf ankam, Tausende für ihr Kostüm auszugeben. Bei dieser Gelegenheit toastete der Oberbürgermeister auf das Zusammengehen der Stadt und der Kunst. Ob etwas daraus wird? Zeit wäre es ja, daß die Stadt aus ihren reichen Mitteln auch die Kunst zu fördern versuchte. Aus der Mitte der Stadtverordneten ist ein Antrag hervorgegangen, eine städtische Ausstellungshalle und moderne Galerie zu gründen; die Initiative ist erfreulich, wenn auch der vorgeschlagene Weg nicht gangbar sein dürfte: beides auf winzigem Platz in teuerster Gegend — wenn die Ausstellungshalle ihren Zweck erfüllen soll, so muß sie im größten Stil angelegt sein, wie in Dresden oder Düsseldorf; und die moderne Galerie wird man irgendwie den bestehenden Museen angliedern müssen, damit das ohnehin schon ein bißchen vielfältige Museumswesen Frankfurts nicht völlig verzettelt wird.

MÜNCHEN. *Münchener Kunstverein.* »Die Jugend« verfügt über einen Stab trefflicher Künstler. Sie geht von dem gesunden Prinzip aus, jedem Mitarbeiter Spielraum zu gewähren, damit er seine Eigenart voll entfalten kann. In der Kollektivausstellung der Jugendzeichner sind ERLER, EICHLER, JANK, MÜNZER, PUTZ, FELDBAUER, SALZMANN, DIEZ, WILKE, SCHMIDHAMMER mit charakteristischen Blättern vertreten. Viel zeichnerisches Können, bewußt schaffende Gestaltungskraft und phantasievoller künstlerischer Ausdruck von ursprünglich Empfundenem offenbart sich. Es scheint, daß gerade ein gewisser Zwang, dem hier die schöpferische Kunst unterliegt, sich für die Entwicklung derselben wohltätig erweist. Die graphische Reproduktion zwingt zur Konzentration, überhaupt zur bestimmten Wertung künstlerischer Eindrücke. Eine mehr naturalistische Tendenz äußert sich in den Arbeiten von CHARLES PALMIÉ. Dieser Künstler bietet in einer Anzahl im Freien gefertigter Skizzen und Studien frischgewonnene Eindrücke von starker unmittelbarer Wirkung. Eigenartige atmosphärische Phänomene wie sie das Licht zu verschiedenen Tageszeiten auf dem Spiegel stiller Gewässer, auf Wiesen und Feldern, überhaupt bei den verschiedensten Situationen hervorbringt, sind in ihren differenzierten subtilen farbigen Erscheinungen geschickt und sicher festgehalten. Palmié geht als Landschafter einer neuen Phase seiner Entwicklung entgegen. A. H.

BASEL. Die erste der seit Neujahr veranstalteten Ausstellungen war die des Porträtisten ALBERT HÖFLINGER, eines in Paris geschulten Basler Malers, dessen glatt gefällige Art dem Publikum im allgemeinen sehr zusagt; bedeutendere Originalität hingegen weisen seine Bilder nicht auf. — Dann stellte uns die 21 Mann starke »Société Suisse d'Aquarellistes« einen Saal voll von ihren Werken hin. Auch da war Vieles recht gewöhnlich; eine Individualität wie diejenige des verstorbenen HANS SANDREUTER, der eine Zierde der »Société« gewesen war, fehlt ihr gegenwärtig. Am nächsten kommt dem Dahingegangenen ein zweiter Basler Böcklinschüler THEOPHIL PREISWERK, der prächtig breite, dekorative, scharf gesehene Sachen ausgestellt hatte. Von aquarellierenden Deutschschweizern sind etwa noch der Berner CHRISTIAN BAUMGARTNER (Landschaften) und der Züricher Tiermaler ADOLF THOMANN zu nennen. Das Hauptkontingent stellen Welschschweizer; unter ihnen ragten GUSTAVE DE BEAUMONT mit schlicht großen Figurenbildern, ERNEST BIÉLER mit ein paar tiefgestimmten Landschaften, EDOUARD RAVEL mit einer frischen Walliserscenerie, JULIEN RENEVIER mit



KURT ULLRICH DOMINO
Frühjahrausstellung 1905 der Münchener Sezession

einer kräftigen Gardasee-Gegend und HORACE DE SAUSSURE mit fein dekorativen, groß gefaßten Frauenbildern hervor. Der Tessiner LUIGI ROSSI gab lebendige Figurenstücke von fein poetischer Stimmung. — In der Kunsthalle stellte sodann der Münchener Kunsthändler Heinemann eine Kollektion guter Bilder aus, als Hauptwerk BÖCKLINS »Cimbernschlacht«, ferner ein ausgezeichnetes STUCK-Bild, des Künstlers Gattin, einen bedeutenden LENBACH (»Frau Merk«) einen guten F. A. KAULBACH (»Miß F.«), sodann Bilder von DEFREGGER, V. MAX, V. BLAAS, LEIBL, DIEZ, E. ZIMMERMANN, SPITZWEG, SEGANTINI, HENGELER, FIRLE, STÄBLI, THOMA, HÖLZEL, kurz neben gewöhnlicher Marktware viel Gutes, für das man in Basel immer sehr dankbar ist. Gegenwärtig kann man in unserer Kunsthalle eine beachtenswerte Ausstellung von Landschaftsbildern aus der Eifel von HANS VON VOLKMANN sehen.

DÜSSELDORF. Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen eröffnet hier am Pfingstsonntag (11. Juni) in der Kunsthalle seine diesjährige Ausstellung, die bis zum 8. Juli dauern soll. Aus den Ausstellungsbedingungen ist folgendes hervorzuheben: Die Anmeldefrist läuft bis 16. Mai, spätester Einlieferungstermin ist der 31. Mai. Ausgeschlossen sind früher schon vom Kunstverein und außerdem alle in dem Jahre Juni 1904/05 in Düsseldorf überhaupt ausgestellt gewesenen Werke. Mehr als zwei Werke eines Künstlers können nur bei zyklischer Zusammengehörigkeit und auch dann nur nach besonderem Beschluß ausgestellt werden. Von dieser Einschränkung sind Aquarelle und graphische Arbeiten befreit, diese Arten von Werken müssen aber unter Glas gerahmt abgeliefert werden. Für angenommene Werke zahlt der Kunstverein die gewöhnliche Fracht nach Düsseldorf. Von Verkäufen an Private nimmt der Kunstverein 6%, bei Ankäufen für diesen selbst sind alle Vervielfältigungsrechte in den Kaufpreis eingeschlossen, für Skulpturen kann sich der Künstler diese vorbehalten.



CARL HANS SCHRADER-VELGEN SOMMERTAG
Frühjahrausstellung 1905 der Münchener Sezession

POSEN. Aus der während des Monats März von der Deutschen Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft (Abteilung für Kunst und Kunstgewerbe) im Kaiser Friedrich-Museum veranstalteten LEISTIKOW-Ausstellung wurden drei Werke verkauft; zwei, »Heimkehr« und »Schwäne«, gingen in Privatbesitz über; das dritte, »Havelufer« wurde dem Museum von den Erben des Herrn Edm. Kantorowicz als Geschenk überwiesen. Gleichzeitig erwarb die Deutsche Gesellschaft von dem Maler KARL ZIEGLER das Oelgemälde »Die Schwestern« und übergab es dem Museum als dauernde Leihgabe. Herr James Simon-Berlin, von dem das Museum schon eine sehr wertvolle Sammlung italienischer Plaketten besitzt, schenkte neuerdings eine größere Anzahl moderner französischer Plaketten und Medaillen. Die zur Zeit stattfindende Ausstellung von Passionsdarstellungen (meist Heliogravüren der Berliner Photographischen Gesellschaft) soll im Mai durch eine Ausstellung moderner Stickereien (hauptsächlich Wiener Werkstätten) abgelöst werden.

WIEN. Bei *Artaria & Co.* ist eine kleine aber ausgewählte Sammlung von Oelgemälden und Aquarellen RUD. ALTS ausgestellt. Der Gesamtnachlaß des Künstlers besteht aus etwa 400 Nummern, die laut testamentarischer Bestimmung zur Versteigerung gelangen sollen. — Bei *Miethke* ist eine Kollektivausstellung von Werken EMIL ORLIKS zu sehen, daneben Aquarelle R. ALTS und eine Sammlung W. LEIBLS. Herr Direktor Dr. H. Tschudi hat aus der Galerie Miethke drei Bilder von F. G. WALDMÜLLER und einen E. ENGERT für die Nationalgalerie in Berlin erworben, Direktor Dr. A. Lichtwark eine Praterlandschaft WALDMÜLLERS für Hamburg.

WIEN. Das Kultusministerium erwarb in der gegenwärtigen Sezessionsausstellung die Gemälde von MAX KURZWEIL »Der Weiher«, ANTON NOWAK »Motiv aus Znaim«, LUDWIG SIGMUNDT »Weide«, LEON WYCZOLKOWKI »Der schwarze See«, sowie in der Jahresausstellung im Künstlerhause die Bronzegruppe »Von der Scholle vertrieben« von JOSEPH GRÜNHUT und die Gemälde »Wintermotive aus Kasten« von ANTON H. KARLINSKY, »Das Innere der Wolfgangskirche« von HANS TEMPLE und »Das ist der Tag des Herrn« von HEINRICH TOMEC.

MÜNCHEN. Nachdem die französische Regierung seit dem Jahre 1883 die internationalen Ausstellungen in München nicht mehr beschickt hatte, wird dieselbe in diesem Jahre mit einer staatlichen Kollektion im Glaspalast sich offiziell beteiligen und zwei Regierungskommissare nach München entsenden.

MÜNCHEN. Der Verein deutscher Kunststudierender spendete für die Sezessions-Galerie 1000 M. zum Ankauf von Werken junger deutscher Künstler.

BASEL. Ein »Ereignis« in unserem Kunstleben ist es, daß von den Erben des Herrn Rud. Sarasin-Thiersch ARNOLD BÖCKLINS Frauenbrustbild »Melancholie« von 1872, einer der schönsten weiblichen Köpfe des erlesenen Frauenmalers, dem Museum vermacht worden ist. Es ist in unserm Böcklinsaal ein würdiges Pendant zur »Viola« des Meisters.



HANS VON HAYEK — BEWEGTES WASSER
Frühjahrsausstellung 1905 der Münchener Sezession

BROMBERG. Die Abteilung für bildende Kunst der Deutschen Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft in Bromberg veranstaltet gegenwärtig eine mit annähernd 200 Werken beschickte Ausstellung, deren Katalog eine ganze Reihe hervorragender Künstlernamen aufweist.

MÜLHAUSEN i. E. Die Société des beaux-arts veranstaltet ihre diesjährige Ausstellung, die erste, an der sich die hervorragendsten deutschen Künstler beteiligen, vom 20 April bis 4. Juni im hiesigen Museumsbau unter Leitung von Direktor Schall. Die deutsche Kunst wird auf dieser Ausstellung eine ausgezeichnete Vertretung finden.

MÜNCHEN. *Der akademische Verein für bildende Kunst* veranstaltete eine kleine Ausstellung von Arbeiten des Malers MÜLLER-Bernburg. Wir lernen den jungen Künstler als Aquarellisten und Radierer kennen. Einfachen schlichten Motiven weiß er mit dem eigentümlichen Mittel der Wasserfarbe feine koloristische Reize und Stimmungen abzugewinnen.

DENKMÄLER

MÜNCHEN. Das nordöstliche Ende des Maximiliansplatzes soll einen die Regierung des Prinzregenten Luitpold verherrlichenden monumentalen Abschluß erhalten. Ein für die Oeffentlichkeit ungenannt bleibender Bürger hat der Stadtgemeinde 200000 M. zu diesem Zweck vermacht.

WEIMAR. Professor OTTO LESSING's Shakespeare-Denkmal in Bronze, das erst im vorigen Jahre hier aufgestellt und damals (Heft 18 des XIX. Jhrgs.) auch in der »K. f. A.« abgebildet wurde, ist von Bubenhand durch Säure völlig zerstört. Der Täter ist leider noch unentdeckt.



RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU — RAST
Frühjahrsausstellung 1905 der Münchener Sezession

LEIPZIG. MAX KLINGER's Entwurf zu einem Richard Wagner-Denkmal, den er in halber Größe ausgeführt hat, ist soweit gediehen, daß demnächst seine öffentliche Ausstellung erfolgen kann.

MÜNCHEN. Architekt MICHAEL DOSCH vollendete jüngst sein Modell für das auf der sogenannten Kohleninsel in der Isar bei München zu errichtende Denkmal König Ludwigs II. Der Prinzregent

genehmigte gelegentlich eines Atelierbesuches beim Künstler die Ausführung des Denkmals nach diesem Entwurf.

BREMEN. LOUIS TUAILLON's Kaiser Friedrich-Denkmal (Abb. des Entwurfs s. »K. f. A.«, XVII. Jhrg., Heft 19) ist enthüllt worden.

BUDAPEST. Für ein Denkmal Munkacsy's wurde eine Konkurrenz mit Schlußtermin am 20. Januar 1906 vom »Landesverein für bildende Künste in Ungarn« eröffnet. Entwürfe sind einzusenden an das hiesige Künstlerhaus.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

WIEN. GUSTAV KLIMT hat einen Aufsehen erregenden Schritt unternommen. Er weigert sich, die vor zehn Jahren vom Unterrichtsministerium bei ihm bestellten Deckengemälde für den Festsaal der Universität abzuliefern. Bekanntlich hatte Klimt den Auftrag gemeinsam mit dem Maler Matsch erhalten und die drei Allegorien Philosophie, Medizin und Jurisprudenz zur Gestaltung übernommen. Die Gründe, die Klimt zu seiner Weigerung bestimmen, hat er dem Unterrichtsministerium in folgendem Briefe mitgeteilt:

An das hohe k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht. Als ich vor mehr als zehn Jahren den Auftrag für die Aula der Universität erhielt, ging ich mit Begeisterung an die mir gestellte große Aufgabe. Mein jahrelanges ernstes Mühen hat mir bekanntlich eine Fülle von Beschimpfungen eingetragen, die in Ansehung ihrer Ursprungsstellen anfangs meinen Eifer nicht abzukühlen vermochten. Dies änderte sich aber im Verlaufe der Zeit. Se. Exzellenz der Minister Doktor Hartel gab mir durch eine Reihe von Daten klar zu verstehen, daß mein Schaffen nun auch den Auftraggebern unbequem geworden ist. Soll meine Jahre verschlingende Arbeit überhaupt vollendet werden, muß ich mir zuerst wieder Freude dazu verschaffen, und diese fehlt mir vollständig, so lange ich unter den jetzigen Verhältnissen sie als Staatsauftrag betrachten muß. Ich stehe daher vor der Unmöglichkeit, den schon so weit gediehenen Auftrag zu vollenden. Auf einen Teil desselben, die Zwickelbilder, habe ich bereits verzichtet, was das Ministerium genehmigend zur Kenntnis genommen hat. Ich lasse nunmehr den Verzicht auf den ganzen Auftrag folgen und stelle unter einem die ganzen, im Laufe der Jahre bezogenen Vorschüsse dankend zurück. Ich erbitte mir eine Verständigung, an welche Kasse ich das Geld abzuführen habe.

Hochachtungsvoll
KLIMT.

In einer längeren Unterredung mit dem Referenten der »K. f. A.« be-



JULIUS PAUL JUNGHANNS — ZUR ARBEIT
Frühjahrsausstellung 1905 der Münchener Sezession



RICHARD PIETZSCH — ALPENTERRAIN AM WALCHSEE
Frühjahrsausstellung 1905 der Münchener Sezession



LUDWIG FAHRENKROG — DIE GOLDENEN TAGE DER KINDHEIT
Wandgemälde in der Oberbarmer höheren Töchterschule

tonte der Künstler noch nachdrücklich, es sei ihm die Hauptsache, Front zu machen gegen die Art, wie im Kultusministerium Kunstangelegenheiten behandelt und erledigt werden. Bei jeder Gelegenheit gehe es gegen echte Kunst und gegen echte Künstler los. Protegiert werde immer nur das Schwache, das Falsche. »Wenn — so äußerte sich Klimt — wie dies in der letzten Budgetausschußsitzung geschah, von einem Redner die Sezession in der erniedrigendsten, ehrverletzendsten Art angegriffen wurde und der Minister sich nicht bewogen fühlte, auch nur ein Wort dagegen zu erwidern, so soll wenigstens ein Künstler sich finden, der durch eine Tat beweist, daß die echte Kunst mit solchen Behörden, mit solchen Faktoren nichts mehr zu schaffen haben will. Der Geist der Gemeinsamkeit hat dies nicht zuwege gebracht, denn die geplante Kundgebung der Künstlervereine ist unterblieben. Nun wohl, so soll es der Einzelne tun. Ich übergebe meine Bilder nicht, weil ich mit Auftraggebern, die echter Kunst und echten Künstlern so fernestehen, nichts mehr zu schaffen haben will.« B. ZUCKERKANDL

BARMEN. Die Aula der Oberbarmer höheren Töchterschule hat in dem von LUDWIG FAHRENKROG gemalten Wandgemälde »Die goldenen Tage der Kindheit« einen prächtigen Schmuck erhalten. Das Gemälde ist in Kaseinfarben auf Leinwand ausgeführt und füllt eine ganze Breitenwand. Geschickt hat der Künstler etwaige Beeinflussung der Komposition durch eine einspringende Tür vermieden, ja sie vielmehr zu einem Faktor benutzt, der einem besonderen Reiz in der Komposition dienen mußte. Die Reproduktion (s. oben) erklärt das Bild hinreichend. Kinder jeglichen Alters bis zur jungfräulichen Erscheinung treiben ihr fröhliches Wesen, jedoch nicht in buntem Durcheinander; sondern der Künstler feiert die Jahreszeit, die gleichsam das Kindesalter verkörpert — den Lenz. Dabei ist er aber so natürlich vorgegangen, daß man zunächst gar nicht an eine Allegorie denkt, nicht daran, daß die gaukelnden Schmetterlinge, denen die leuchtenden Kinderaugen folgen, das Spiel der Phantasie bedeuten. Allerdings die Wissenschaft und die Kunst, die auf und neben dem Schimmel nahen — ein Prachtpferd, das nichts von dem beliebten zarten Zelter der Minnesänger und ihrer Epigonen an sich hat — sie betonen besonders auch in ihren Emblemen in hergebrachter Weise das Allegorische. Ueber der Tür in der Ferne tummeln sich Jungfrauen im Reigen — in der Ferne der Zeit für die Schulmädchen, die jeden Morgen in dieser Aula ihre Morgenandacht halten. Auf die vielen entzückenden Einzelheiten in den Kindergestalten gehe ich nicht näher ein; man sieht sie ja. Und was man nicht sieht, die leuchtenden klaren Farben, die das brennende Rot und saftiges Grün in den Gewändern neben einem dunkeln Stahlblau als Lieblingsfarben des Künstlers verraten, das läßt sich eben nicht beschreiben. Es gibt wenige Bilder, die so ganz im Kolorit durchaus den frischen Lenz atmen.

BASEL. — Aus unserer Künstlerkolonie ist der bekannte Porträtist FRITZ BURGER ausgeschieden (vgl. über ihn »K. f. A.«, XVIII. Jhrg., Heft 5); er ist nach Berlin übergesiedelt, wird aber jedes Jahr einige Wochen in seinem Basler Atelier arbeiten. Die hiesigen Kunstfreunde bewahren dem geschickten Bildniskünstler sowie seiner Gattin, der Bildhauerin SOPHIE BURGER-HARTMANN, das beste Andenken.

MÜNCHEN. In die Kommission für die *Sezessions-Galerie* wurden gewählt die Maler: Prof. Hugo Freiherr von Habermann, W. L. Lehmann, Prof. Toni Stadler und F. Strobentz, sowie Bildhauer Prof. Hubert Netzer.

GESTORBEN. In Berlin am 15. April der Landschaftsmaler Professor EDUARD PAPE. — In Helsingfors, 64 Jahre alt, der finnische Maler HJALMAR MUNSTERHJELM, der früher längere Jahre in Karlsruhe tätig war.

Redaktionsschluß: 20. April 1905 — Ausgabe: 4. Mai 1905
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München



REINHOLD MAX EICHLER — NATURFEST



FRITZ ERLER DIE NATUR

DIE MÜNCHENER KÜNSTLERVEREINIGUNG „SCHOLLE“

Von Hans Rosenhagen

I.

Die Tatsache, daß in den Reihen des jüngeren deutschen Künstlergeschlechts ein empfindlicher Mangel an bedeutenden Erscheinungen herrscht, läßt sich leider nicht bestreiten; jedoch auch die nicht, daß zu keiner Zeit die deutsche Kunst im allgemeinen ein so vielgestaltiges, abwechslungsreiches, ja verwirrendes Bild geboten hat, wie eben jetzt. Zweifellos handelt es sich hier um Ursache und Wirkung. Die enorme Bewegung auf allen Gebieten der Kunst verhindert eine ruhige Entfaltung der lebensfähigen Ideen. Die Erschütterungen, die von der Mode ausgehen, sind ganz besonders schädlich für die empfängliche, in der Entwicklung begriffene Jugend. Der Zustand erscheint nur darum bedenklich, weil eine ungeheure Kraftentfaltung stattfindet, die in keinem Verhältnis steht zu dem Erreichten. Ja, wenn man noch einem gemeinsamen Ziele zustrebte! In Wirklichkeit jedoch arbeiten alle gegeneinander. Man opfert sich nicht zur höheren Ehre der Kunst, sondern stellt sich in den Dienst einer Kunstrichtung, und welche davon die allgemeine Aufmerksamkeit am lebhaftesten beschäftigt, gilt als die siegreichste. Das verlockt natürlich zu einer forcierten Produktion, deren Folge wieder eine frühe und völlige Erschlaffung ist.

Die Verschiedenheit der Richtungen hat die Kunst freilich ebenso nötig wie die Politik. Es wäre ein furchtbares Verhängnis für die Malerei, wenn sämtliche Maler der gleichen Richtung huldigten, wenn etwa alle zur Fahne des Impressionismus schwören oder alle Böcklin oder Menzel, Klinger oder Leibl folgen wollten. Große Kunstwerke lassen sich auf die verschiedenste Weise hervorbringen. Es gibt dafür weder Vorschriften noch Regeln. Aber darin versieht man es heut eben. Man geht mit einer vorgefaßten und durchaus unkünstlerischen Absicht an die Produktion von Bildern. Oder ist es etwa nicht unkünstlerisch,



GUSTAV BECHLER — MEIN FENSTER

wenn von vornherein dieser ein deutsches Bild, jener ein impressionistisches, der eine ein altmeisterliches, der andere ein ultramodernes Bild malen will? Jeder denkt an die Wirkung, die er mit seiner Leistung auf die und die Leute machen wird, niemand daran, daß es lediglich darauf ankommt, Kunst zu machen, und daß das Kunstwerk selbst ein Verhältnis ausdrücken soll des Künstlers zu der übrigen Welt. Nicht etwa sein Verhältnis zu einer Partei. Man beurteilt ja im letzten Grunde doch auch nicht den Menschen nach seiner politischen Gesinnung, sondern nach seinem persönlichen Verhalten. Warum sollte ein Maler mit altmodischer Ausdrucksweise nicht ganz wunderfeine Empfindungen auszusprechen haben? Wenn er sie nur ausdrücken kann. Was nützen denn alle die Bilder, deren Urheber sich mit Vorsatz als deutsche oder impressionistische Maler legitimieren, wenn sie nichts bieten als Phrasen in dieser oder jener Manier? Den Mangel an bedeutenden Persönlichkeiten in der deutschen Malerei bezeugt nichts besser als die ständig wachsende Zahl der Künstler-Klubs und -Vereinigungen. Man tut sich zusammen, weil der einzelne nichts Besonderes vorstellt. Dieses gemeinsame Vortreten hat nur dann eine innerliche Berechtigung, wenn es zu dem Zwecke geschieht, Anschauungen zur Geltung zu bringen, denen der einzelne nicht die nötige Beachtung verschaffen könnte. In diesem Sinne haben Vereinigungen, wie der Präraffaeliten-Bund, die Impressionisten, die Boys of Glasgow, die Neo-Impressionisten unmittelbar Verdienste um die Kunst. Sie haben die Kunst erfrischt und belebt. Es ist vielleicht nicht falsch, der Münchener Künstler-Vereinigung „Scholle“ ähnliche Absichten zuzutrauen.

Freilich läßt sich nicht mit drei Worten sagen, welche besonderen Anschauungen und Ideen das Häuflein Künstler vertritt, die sich in der „Scholle“ verbündet zeigen. Wenn der Begriff „Heimatskunst“ nicht durch die Unfähigsten der Unfähigen in den letzten Jahren so arg diskreditiert worden wäre, dürfte man

wohl davon sprechen, daß in der „Scholle", wie schon der Name andeutet, Heimatskunst getrieben wird. Allerdings von anderer Art, als man sie gewohnt ist. Die Künstler von der „Scholle" haben im Gegensatz zu den üblichen Heimatskünstlern Gefühl dafür, daß die Heimat heute ein etwas anderes Gesicht zeigt als zu den Zeiten, da Dürer, Schwind und Richter im Lichte wandelten. Die großen Städte sind doch auch Heimat, haben nicht nur ihren bestimmten Charakter, sondern auch ihr eigentümliches Volksleben. Es liegt kein Grund vor, Darstellungen aus diesem Kreise zu vermeiden, zumal das Wesen der echten Heimatskunst doch nicht vom Stoffe bedingt wird, sondern seinen Charakter von dem volkstümlichen Ausdruck erhält. Und die Richtung aufs Gemüt enthüllt eben nur eine Seite der Volksseele. Aeußerungen gesunder Sinnlichkeit, Lust an Unterhaltungen und Vergnügungen gehören ebenfalls dazu und sind ebenso darstellungswürdig. Der kecke Griff ins volle Menschenleben ist dem Volke immer sympathisch gewesen.

Es ist nicht Zufall, daß sich die Künstler von der „Scholle" als Maler eines Stoffgebietes bemächtigten, an dem ihre Kollegen mit mehr oder minder großer Beharrlichkeit vorüberzugehen pflegen. Sie haben sämtlich für die Illustration gearbeitet, und von alters her — man braucht nur an Dürer zu denken — stand die Illustration dem Leben, wie es wirklich ist, näher als die Malerei. Aus dem einfachen Grunde, weil der Zeichner schneller seinem wechselnden Spiel zu folgen vermag. Zugleich aber haben die Künstler, die sich in der „Scholle" vereinigt zeigen, der Illustration eine neue Physiognomie gegeben, indem sie sich ihr erst näherten, als sie schon fertige Maler waren. Es ist das große Verdienst Georg Hirths, den die „Scholle" mit Recht zu ihrem Ehrenmitglied ernannt hat, daß er Maler veranlaßte, sich der Illustration zuzuwenden. Seiner Absicht, in der 1895 begründeten „Jugend" nicht ausschließlich Schwarz-Weiß-Zeichnungen, sondern auch farbige Blätter zu bringen, konnten nur Maler genugtun. Diese waren freilich genötigt, sich zu beschränken. Für den Buchdruck konnte nur mit wenigen Farben gearbeitet werden. Es galt also die feinere Nuancierung zu vermeiden. So wurde einerseits ein malerisches



REINHOLD MAX EICHLER — HEUGERUCH

Element in die Illustration hineingetragen, andererseits sahen sich die Maler genötigt, den farbigen Ausdruck ihrer Darstellungen zu vereinfachen. Vereinfachung aber führt immer zu einem Stil. Nachdem die Künstler ein paar Jahre lang farbige Illustrationen für den Buchdruck geschaffen, ergab sich von selbst eine Rückwirkung auf ihre Malerei. Sie erstrebten auch in dieser eine Vereinfachung. Ton und Nuance wurden sorglos der kräftigen farbigen Wirkung geopfert. Hatten sie in der Illustration hauptsächlich mit hellen und dunklen Farben gewirkt, so suchten sie jetzt in der Malerei den Gegensatz von kalten und warmen Farben als wirkendes Agens. Sie gewannen auf diese Weise Bilder von stark dekorativem Ausdruck, denen dafür freilich die malerische Intimität fehlte. Aber was an malerischer Feinheit verloren ging, wurde in gewisser Weise durch eine außerordentliche Frische ersetzt, unter deren bestimmendem Eindruck alle Vorführungen der „Scholle" einen so eigenartigen Charakter erhalten haben, daß es nicht möglich ist, sie zu übersehen.

Das gilt freilich nur im allgemeinen. Im besonderen geht jeder der Künstler seinen eigenen Weg, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß, je eifriger der einzelne sich bemüht, wieder malerische Feinheit zu gewinnen, sie sich immer weiter voneinander entfernen werden und der Charakter der „Scholle" ebensowenig in seiner ursprünglichen Art erhalten bleiben dürfte, wie der von anderen Künstlervereinigungen. Aber da das Leben der Kunst immer nur durch Bewegung ausgedrückt werden kann, darf man sich über diese Aussicht nicht betrüben. Im übrigen wird auch jetzt schon in der „Scholle" keineswegs einseitige Kunst gemacht. Man kann, wenn man will, sogar darin Richtungen unterscheiden: Eine zeichnerische und eine malerische, eine idealistische und eine naturalistische. Des einen Bilder sind auf die Idee der Linie, die des anderen auf die Idee der Farbe aufgebaut. Oft genug spielen auch alle Absichten durcheinander, so daß sich Realismus und Phantastik, freie Erfindung und korrekte Sachlichkeit innig verbunden zeigen. Natürlich sind die Wirkungen solcher Bilder sehr verschieden. Was in einem Sinne anziehend ist, kann in einem anderen in Grund und Boden verurteilt werden. Daher die verschiedenen Meinungen über die ein-



ERICH ERLER-SAMADEN — MORGENSONNE

FRANZ WILHELM VOIGT — DER BAUERNSCHLITTEN

zelnen Leistungen. Man soll sie haben und aussprechen, wenn man nur das Gute nicht ganz vergißt, was die „Scholle" will: Ein Gegenwicht bilden gegen die Kunst, die sich in zu feinen Differenzierungen erschöpft, an Stelle der Feinheit die Frische setzen und die stofflichen Gebiete der Kunst in jeder Richtung erweitern. Mag man doch manches roh und barbarisch finden. Die Zeichen unverbrauchter Kraft haben auch ihre Reize und zur Erhaltung deutscher Art kann man sie eben nicht entbehren.

Ueber die Umstände, die seinerzeit zur Gründung der Vereinigung führten, sowie über die Entwicklung der einzelnen Künstler, also sozusagen über das Historische, soll später gesprochen werden. Zunächst scheint es nötig, festzustellen, wie sich die Mitglieder der „Scholle" zueinander verhalten.

Rein äußerlich lassen sich die zwölf Künstler der „Scholle" in zwei Gruppen teilen. In der einen wird nach einer ausgesprochen dekorativen Malerei gestrebt, in der anderen bemüht man sich, malerische Probleme zu lösen. Seltsam genug finden sich in der ersten Gruppe Künstler zusammen, die in der Gesinnung ganz und gar nicht übereinstimmen. Es sind Fritz Erler, Reinhold Max Eichler, Walther Georgi und Robert Weise. FRITZ ERLER kümmert sich herzlich wenig um die Wirklichkeit. Er läßt sich wohl von ihr anregen, aber niemals bestimmen; er benutzt ihre Erscheinungen nur, um seinen Träumen Gestalt zu geben. Im Grunde zieht ihn aber nur eine Erscheinung wirklich an: Der Mensch oder besser gesagt, das Weib. In seiner Vorstellung lebt ein dämonischer Typ des Weibes, ein kraftvolles mächtiges Geschöpf mit großen, vollen Formen, mit kalten Augen und üppig geschwungenen sinnlichen Lippen, mit den Bewegungen einer Göttin. Eine Ueberwinderin, ein Weib, das in der Phantasie des schwächlichen Mannes zur Herrin wird, von dem er sich mit Füßen treten, mißhandeln läßt. Die schwere, melancholisch-schwüle Gestalt dieses Weibes mit seinen großen ruhigen Bewegungen bestimmt den Charakter von Fritz Erlers dekorativen Schöpfungen. Grausam sinnliche Klänge von Grau, Gelb und Violett umtönen in seinen Bildern die Erscheinung und machen seine Kompositionen, deren schönste die Villa Neisser in Breslau schmücken und von denen hier das



LEO PUTZ — SOMMERS LUST UND FREUDE



WALTER PÜTTNER AKT

nüchterne Realist mit stark naturalistischen Neigungen, die nur darum nicht immer bemerkt wurden, weil er oft sehr einfach sein kann. Seine Neigung, mit Lokalfarben zu arbeiten und möglichst positive Beleuchtungsverhältnisse zu schildern, macht seine Bilder, für die er in der letzten Zeit immer größere Dimensionen gewählt hat, sehr auffällig. Aber er arbeitet mehr mit poetischen Ideen als mit poetischer Empfindung. Durch die robuste Gesundheit seines farbigen Ausdrucks, durch die kühle Sicherheit seiner Zeichnung und die Einfachheit der Motive haben seine Bilder etwas, was auch zu unkultivierten Sinnen spricht. Daher ist er unstreitig der volkstümlichste unter den Künstlern der „Scholle"; denn das Volk liebt das Handgreifliche, das deutlich Erkennbare. Bilder, wie „die Störche" bedürfen keiner Erklärung. In

Wandbild „Der Herbst" wiedergegeben ist, zu so aparten Dekorationen (Abb. S. 404 u. 405). Den großen Zug seiner freien Schöpfungen weiß Fritz Erler jedoch auch auf Darstellungen aus der Wirklichkeit, auf seine Bildnisse zu übertragen, von denen das auf S. 414 wiedergegebene wohl eines seiner besten ist. Eichler und Georgi unterhalten im Gegensatz zu Fritz Erler sehr intime Beziehungen zur Natur. Besonders Eichler nähert sich ihr durchaus mit dem Herzen. Er sucht sie zu beseelen mit seinen eigenen Gefühlen. Er ist der Lyriker unter den Künstlern der „Scholle". Die Landschaft, die bei Erler nur eine Folie ist, gibt Eichlers Bildern überhaupt den Charakter. Die menschliche Erscheinung benutzt er nur, um verständlicher zu wirken. Sie wiederholt eigentlich nur die Stimmungen, die der Künstler in seine Naturschilderungen legt. Und Eichler ist sehr glücklich im Erfinden. Das stürmische Werben des Knechtes um die halb schon erliegende Magd in dem „schwülen Abend" (Abb. S. 424), die müde Feldarbeiterin in dem Bilde „Heugeruch" (Abb. S. 397) sind wundervolle Versinnbildlichungen der Naturstimmungen. Und auch das Porträt auf S. 408 hat durch die Verbindung mit einer Natur, welcher der Mensch alles mit harter Arbeit abringen muß, eine Beziehung erhalten, die es weit über das übliche Bildnis erhebt. Georgi erscheint neben Eichler als der



WALTER PÜTTNER MASKERADE



GUSTAV BECHLER — MÄRZENSONNE

seine sichere Hand und Anschauungsweise gut genug erkennen.

In der zweiten Gruppe der Schollekünstler stellt Franz Wilhelm Voigt die Ueberleitung vor von den Schöpfern dekorativer Werke zu den weniger anspruchsvollen Malern. Er liebt wie Eichler und Georgi das Land und seine Bewohner, aber seine Malweise ist schon komplizierter, seine Farbe, wenn auch nicht besonders kräftig, doch nuancierter. Man sieht sorgsam berechnete Kompositionen — „Feldfuhre“ (Abb. S. 415) — und — in dem Bildnis der Ma-

diesem Sinne sind selbst Georgis Porträts — auch das Bild „Auf der Veranda“ ist ein solches (Abb. S. 425) — mehr verständlich als fein. Robert Weise gehört ebenfalls zu den Künstlern der „Scholle“, die nach dekorativer Wirkung ihrer Bilder streben; aber in seinen Arbeiten ist doch schon eher ein malerischer Stil. Er geht, obgleich er nach der Natur malt, keineswegs auf naturalistische Wirkungen aus. Er sucht vielmehr soviel wie möglich zu vereinfachen und zu übersetzen. Er läßt seine Farben nicht als Farben, sondern als Töne wirken, verhindert aber durch einen kräftigen und breiten Pinselstrich eine zu starke Auflösung. Was er auf diese Weise an schöner Flächenwirkung für seine Bilder gewinnt, verliert er auf der anderen Seite an Leben. Seine außerordentlich geschickt komponierten Bilder, die immer eine Vereinigung von Menschen und Landschaft, seltener Landschaften an sich bieten, entbehren zuweilen der Bewegung, die andere Maler durch Licht und Luft in ihre Bilder bringen. Denn auch Licht und Luft pflegt Weise in starker Uebersetzung zu geben. Jedenfalls fallen seine Bilder durch eine geschmackvolle Abwandlung der Farben Weiß, Grün und Braun über ein stumpfes Grau auf. Vielleicht ist das „Familienbildnis“ (Abb. S. 403) im Verhältnis zu seinen übrigen Bildern mehr auf den Gegensatz von Hell und Dunkel als auf tonige und Flächenwirkung hin komponiert, läßt aber



WALTER PÜTTNER — MUSIKER



ROBERT WEISE FAMILIENBILDNIS

lerin (Abb. S. 415) — sogar Absichten auf luminaristische Wirkungen. Solche hat auch Erich Erler-Samaden, wenigstens, wenn er seine Motive aus dem Engadin holt, in denen er das flimmernde, scharfe Licht der Hochgebirgswelt mit einer die Art Segantinis vereinfachenden Malweise zu schildern liebt, ob es, wie in der „Wiesenquelle“ (Abb. S. 437), sommerlich glühend auf felsigen Wegen brennt oder, wie in der „Morgensonne“ (Abb. S. 398) mit dem Skiläufer, von weißen Schneeflächen reflektiert wird. In Schöpfungen, die nicht gerade auf Natureindrücke zurückgehen, sondern vielmehr Zeugnisse sind von der eigenartigen Phantasierichtung des jungen Künstlers, strebt Erler-Samaden ersichtlich nach dekorativer Wirkung. In Gustav Bechler besitzt die Vereinigung einen Landschafter, der einen ruhigen Ausdruck bevorzugt und eine kräftig betonte Zeichnung mit malerischer Auffassung zu verbinden weiß. Seiner ernsten Art sagt die stumme Gebirgswelt am meisten zu (Abb. S. 396, 402, 425).

Die geschmackvolle Art des Vortrages ist von jeher ein Kennzeichen der Münchener Malerei gewesen. In ihr finden sich die übrigen Künstler der „Scholle“ zusammen. Der rauheste aber auch der kräftigste davon ist wohl Max Feldbauer. Er hat eine etwas summarische Malweise, die um so mehr auffällt, als er für seine Bilder nicht eben sehr große Formate wählt; aber seine Farbe lebt, hat Ton und Kraft und drückt vollkommen seine Absichten, die auf die Darstellung von Pferden, Hühnern und bäuerlichen Erscheinungen gehen, vollkommen aus. Er erscheint sowohl in seinen Zeichnungen — das Hindernisrennen (Abb. S. 410) ist eine solche — als auch in dem schwerblütigen Bilde der „Frau Nachbarin“ (Abb. S. 411) als ein durchaus Eigener. Der vollkommene Gegensatz von ihm ist Leo Putz, ein höchst beweglicher Künstler voller lustiger Einfälle, der augenscheinlich ebenso leicht, wie Feldbauer mühsam, produziert und heiter und gefällig malt. Er hat keinen Stil, außer den der Munterkeit. Das phantastische Bild des Schneckenwüstlings, der in wilder Brunst ein zartes Schneckenmädchen überfällt, ist in einer geschlossenen, ausgleichenden Art gemalt und auf den stofflichen Reiz, den etwa eine irisierende Muschelschale hat, vollkommen Rücksicht genommen. In der artigen Biedermeierscene „Sommers Lust und Freude“ (Abb. S. 400) ist die Malweise kurz, flächig, das Stoffliche gar nicht auseinandergehalten, dafür aber der reizvollste Lichteffekt erstrebt. Und mögen die Farben auch hier und da zu glänzend und zu durchsichtig sein, so finden sich auf dem Bilde doch sehr aparte Kombinationen von Tönen, die einen gewählten und persönlichen Geschmack verraten und fast etwas Musikalisches haben. Den anmutigen Farbengeschmack, der die Schöpfungen von Putz von vornherein empfiehlt, hat auch Adolf Münzer, aber er kann ihn noch nicht so nachdrücklich äußern wie jener. Die Ursache liegt darin, daß ihm seine zeichnerische Begabung hinderlich wird, wenn er malen will. Aus Besorgnis, bei einer weiteren Ausführung seiner Gemälde zu zeichnerisch zu wirken, beschränkt er sich auf ein reizvolles Spiel mit Tönen, das seinen Bildern leider etwas Körperloses, Unfertiges gibt. Ein paar in diese halblaute Farbenmusik hineingesetzte kräftigere Noten ändern an der Tatsache nicht viel. Das hier wiedergegebene Bildnis (Abb. S. 410) läßt ahnen, was Münzer vermöchte, wenn sein Malenkönnen auf der Höhe seines Geschmackes und seiner immer sicheren und anmutigen Zeichnung wäre,

GARTENSAAL IN DER VILLA NEISSER, BRESLAU
VON FRITZ ERLER



FRITZ ERLER — HERBST (WANDGEMÄLDE IM GARTENSAAL DER VILLA NEISSER, BRESLAU)

für die das „Fest in Trianon" (Abb. S. 413) ein schönes Beispiel ist. ADOLF HOEFER ist als Maler zu wenig produktiv, als daß sich bei ihm so etwas wie ein persönlicher Stil konstatieren ließe; aber er hat den angenehmen breiten Münchner Strich und eine natürliche und helle Farbe, die er durch pikante Beleuchtungen vortrefflich zur Geltung zu bringen versteht. Das Bild „Im weißen Kleid" (Abb. S. 409) ist für seine Art sehr bezeichnend. Jedoch malt er auch Landschaften, in denen er intimere Wirkungen erreicht als in seinen Porträts.

Etwas gewaltsam hat sich WALTER PÜTTNER auf die Malerei geworfen. Um alle Erinnerung an Zeichnung und Illustration auszulöschen, hat er sich eine Malweise zurechtgemacht, in der er mit aneinandergefügten Farbenflächen arbeitet und die an eine gewisse Periode in Leibls und Trübners Schaffen erinnert. Nur fehlt ihm einstweilen noch die Fähigkeit, seinen Farben die Seele zu geben, die alle diese Fleckchen zusammenhält. Außerdem wirkt seine Manier kompliziert, während bei jenen Meistern durch die flächige Malweise gerade etwas ungemein Einfaches, Summarisches in die Bilder kommt. Die Püttnerschen Arbeiten haben für das Auge fast immer etwas Unruhiges, besonders wenn schwierigere Beleuchtungsprobleme mitsprechen, wie in dem „Akt" (Abb. S. 401) und bei dem Kopf des „alten Musikanten" (Abb. S. 402). Sobald eine geschlossene Beleuchtung vorhanden ist, wie in der „Maskerade" (Abb. S. 401) läßt dieser unruhige Eindruck nach, und man kann seine Freude daran haben, wie gut der Künstler die widerspruchsvollsten Farben zueinander zu stimmen weiß. Und wenn man sich darüber klar ist, warum Püttner gerade diese Malweise gewählt hat, wird man auch seine Uebertreibungen entschuldigen können und mit Geduld auf den Augenblick warten, wo dieser begabte Künstler gelernt haben wird, sich im äußerlich Malerischen zu beschränken, um tatsächlich zur guten Malerei überzugehen.

BILDENDE KUNST

Den äußerlichen Flimmer einer Erscheinung kann auch der Photograph geben; — erst beim Erfassen des Seelischen einer Erscheinung beginnt die Kunst. *Adolf Oberländer*

▪

Es gibt kein Formenrezept für die Schönheit. Wer sie nicht überall in dem unendlich reichen Formenschatz der Schöpfung herausfinden kann, dem ist nicht zu helfen! *Adolf Oberländer*

▪

Die Natur ist schön. Sie müssen sich bestreben, sie so schön als möglich aufzufassen und wiederzugeben. Das ist Stil. *Moritz v. Schwind*



WALTER GEORGI VESPER

DIE GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1905

Aus dem Gefühl heraus, daß wieder einmal etwas zugunsten des Unternehmens geschehen müsse, hat die diesjährige Leitung der Großen Berliner Kunst-Ausstellung für die äußerliche Verschönerung einiger Räume des Moabiter Glaspalastes Sorge getragen. Ein paar übergroße Seitensäle sind in Kabinette parzelliert worden, die recht intim wirken, und mit lebhaft gefärbten Fußbodenbelägen ist förmlich Verschwendung getrieben. An das eigentliche Problem aber, an die Aenderung des ewigen Einerlei, hat man sich nicht gewagt. Das allgemeine Bild ist so uninteressant wie stets, ja vielleicht noch uniformer als sonst, weil an den wesentlichen Stellen die Mittelmäßigkeit in absoluter Vollkommenheit herrscht, weil nirgends etwas Grosses gewollt, weil kein Werk da ist, das irgend etwas Ueberragendes vorstellt und den Besucher begeistern könnte. Gewiß hat die gegenwärtige Unfruchtbarkeit der deutschen Kunst die Hauptschuld an diesem Eindruck. Woher Meisterwerke nehmen, wenn keine geschaffen werden? Aber eine etwas eindringlichere Wirkung hätte sich vielleicht doch erzielen lassen, wenn die guten Leistungen — und an solchen fehlt es keineswegs — etwas zusammengerückt worden wären und wenn man endlich jene Sonderausstellungen abschaffen wollte, die weder künstlerisches, noch geschichtliches Interesse bieten. Die Verkaufschancen, die manche Künstler durch solche Sondervorführungen für diese eine Gelegenheit gewinnen, werden in den meisten Fällen mit einer starken Einbuße an künstlerischem Ansehn bezahlt, weil bei allen nicht sehr ursprünglichen Talenten in diesen Massenvorführungen die Schwächen der Künstler sich stets in erster Reihe bemerkbar machen. Und dann diese Planlosigkeit! Wenn man eine hervorragend gute deutsche Schwarz-Weiß-Ausstellung zu zeigen hat, ist es töricht, daneben eine Illustratoren-Ausstellung zu bringen, die fast den gleichen Umfang besitzt und die Teilnahme des Publikums ablenkt. Und wenn man Arbeiten eines so feinen und intimen Künstlers wie Rudolf von Alt in einem Kabinett vorführt, darf man nicht in unmittelbarer Nachbarschaft so wohlfeile, innerlich und äußerlich leere Leistungen unterbringen, wie Hermann Prells Aquarelle.



WALTER GEORGI — FRÜHLINGSBLUMEN

Trotzdem wird man diese Ausstellung nicht abfällig beurteilen dürfen. Sie ist bei aller Mittelmäßigkeit doch gewählter als die vorjährige und nicht ohne einige anziehende Momente; sogar bei den Sonderausstellungen. So darf man die von Hans Herrmann ohne weiteres zu den Sehenswürdigkeiten rechnen. Der Künstler hat die Klugheit besessen, in seinem Kabinett einen Ueberblick über seine Entwicklung zu geben, teils um an frühere Verdienste zu erinnern, teils um zu zeigen, daß er sich im wesentlichen gleich geblieben. Bekanntlich gehört er zu den ersten deutschen Malern, die Holland aufsuchten. Seine Lehrer waren die holländischen Landschafter des 17. Jahrhunderts. Bei ihnen sah er das feine Grau, das die Erscheinungen der Natur so schön zusammenhält, von ihnen hat er die Vorliebe für die Darstellung von Vorgängen, an denen viele Menschen teilnehmen. Die holländischen Märkte spielen in seinem Lebenswerk eine ebenso große Rolle wie die Kirchweihen bei Teniers. Und seine Arbeiten zeugen für eine höchst intime Naturbe-

obachtung. Ihre absolute Wahrhaftigkeit macht sie schön, hat ihnen in jeder Beziehung Qualität gegeben und läßt sie ohne weiteres als Erzeugnisse einer neueren Zeit erkennen. Im großen und ganzen ist sich Hans Hermann treu geblieben, obwohl die Schwankungen des Kunstgeschmacks nicht ohne Einfluß auf das Aussehen seiner Bilder geblieben sind. Allerdings muß man bekennen, daß seine späteren Bilder etwas flauer in Zeichnung und Farbe wirken, als seine früheren, die oft eine Pikanterie des Tones und der Farbe haben, wie man sie nur auf Bildern von Boudin, Chintreuil oder Louis Français findet. Freilich ist er nicht immer der Gefahr der Süßigkeit mit der nötigen Entschiedenheit ausgewichen; aber für ein gewisses Genre in der deutschen Malerei und zwar für ein gutes Genre ist er direkt ein vorbildlicher Vertreter von ausgesprochener persönlicher Eigenart. Man muß sich wundern, daß so ausgezeichnete Leistungen, wie er sie in seinem »Fischerdorf«, in der »Harzlandschaft« von 1877, der »Fleischhalle in Middelburg« von 1887, der »Prinzengracht«, »Volendam« von 1890 und einem oder dem andern seiner Fischstilleben bietet, bisher keine Liebhaber gefunden haben. Das sind Galeriebilder im besten Sinne des Wortes. In gleicher Weise erfreut die Kollektiv-Ausstellung von RUDOLF V. ALT. Man kann den ausgezeichneten Wiener Meister, der erst vor kurzem aus dem Leben schied, bis zu einem gewissen Grade an Menzel messen. In seiner Kunst ist ebensoviel Ehrlichkeit, Gewissenhaftigkeit und Unbefangenheit, wie in den Arbeiten des großen Berliner Künstlers, und die Geschicklichkeit der Hand ist kaum geringer gewesen. Und wie bei Menzel erstaunt man, daß Alt in den dreißiger und vierziger Jahren des vergangenen Säkulums Dinge in der Natur gesehen hat, deren Entdeckung man den Freilichtmalern zuzuschreiben pflegt und die man heute kaum besser darstellen kann, als er damals. Es handelt sich in dieser Ausstellung im wesentlichen um Landschafts- und Architektur-Schilderungen in Aquarell, die teils in Wien und Umgebung, teils auf Reisen in Italien und Dalmatien entstanden sind und fast 70 Jahre eines unermüdlichen Schaffens illustrieren.

Von der Sonderausstellung FRANZ SKARBINA's hatte man etwas Besonderes erwartet. Sie enttäuscht leider sehr, weil der Künstler in der Hauptsache neuere Arbeiten, darunter sogar recht fatale Friedrichs-Bilder im Menzel-Geschmack ausstellt, in denen fast nur die Schwächen seiner Kunst, vor allem eine körperlose flackrige Farbe und eine sehr oberflächliche Art, die Wirklichkeit zu sehen und darzustellen, hervortreten. Es ist ganz unbegreiflich, daß Skarbina nicht auf ältere Schöpfungen zurückgegriffen hat. Man hätte sich so gern an seine großen Verdienste um die Modernisierung der Berliner Kunst erinnern lassen. Noch belangloser ist freilich die Ausstellung von JULIUS JACOB, die ausschließlich Bilder und Studien von Straßen, Kirchen und Häusern aus »Alt-Berlin« enthält. Sie interessiert nur sachlich. Als Aquarellist hat Jacob weder Neues, noch Eigenes zu sagen. Die Sonderausstellungen von WILLY HAMMACHER mit Bildern von der Riviera und aus Venedig und von GUSTAV KAMPMANN mit gar zu schematisch dargestellten Landschaften wirken herzlich ein-



REINHOLD MAX EICHLER — PORTRÄT



ADOLF HÖFER — IM WEISSEN KLEID

tönig. Aber auch für ARTHUR VOLKMANN ist es nicht besonders vorteilhaft, sein Schaffen in einer Kollektiv-Ausstellung zu zeigen. Sieht man eine oder ein paar seiner Skulpturen, ist man immer geneigt, ihn für nicht gut vertreten zu halten. Hier, wo nun alles beisammen ist, tritt das Feminine seiner Begabung und Richtung ziemlich auffällig hervor. Außerdem tragen seine Skulpturen in sich einen fatalen Zwiespalt; denn was für die Form an Stil erstrebt ist, wird aufgehoben durch eine allzu realistische Bemalung des Marmors. Mit Ausnahme eines sitzenden Mannes, für den das Motiv des antiken Merkurs benutzt ist, enthält die Volkmannsche Vorführung wohl keine Plastik, die nicht hier oder in München schon ausgestellt gewesen wäre. Die Malereien des Bildhauers sind so ersichtlich in Anlehnung an die Schöpfungen von Hans von Marées entstanden, daß der Vergleich sich unmittelbar aufdrängt. Einige dieser dekorativen Gemälde sind nicht übel, indessen fehlt Volkmann doch der kühne und freie Geist seines Vorbildes und dessen feiner koloristischer Sinn. Diese Ausstellung ist jedoch ganz gewiß nicht überflüssig, denn sie dient zur Klärung von Begriffen.

Den Schwerpunkt der Veranstaltung aber bildet ohne Frage die *„Deutsche Schwarz-Weiß-Ausstellung“*, die in den bogenförmigen Umgängen des Moabiter Glaspalastes untergebracht ist und sowohl Sondervorführungen einzelner Künstler wie ganzer Schulen und Gruppen bringt. Sie hat allein schon dadurch Bedeutung, daß sie das deutsche Publikum mit einem so außerordentlich feinen Künstler wie dem Wiener Radierer FERDINAND SCHMUTZER bekannt macht. Man hatte bisher hier immer nur einzelne Arbeiten von Schmutzer gesehen, meistens Bildnisse, die natürlich Beachtung fanden, aber keineswegs nach Verdienst geschätzt wurden. Bei dem Nebeneinander aber sieht man erst, daß sie mehr sind als bloße Porträts, daß Schmutzer fast immer bemüht war, auch eine künstlerische Idee zum Ausdruck zu bringen, daß in seiner Komposition vor allem das Licht die wichtigste Rolle spielt und daß er als Porträtist wie als Radierer von genrehaften Scenen seinen Rembrandt genau studiert hat. Aber er ahmt ihn nicht nach. Er verleugnet sich weder als moderner Mensch noch als Wiener. Vor allem aber ist er eine absolut künstlerische Natur, einer, der Gefühl für Charakter, für Linie und Farbe hat. Was für glänzende, intim gesehene und gut durchgebildete Aktstudien findet man hier! Wie selbstverständlich wirkt alles. Schmutzer kann alles ausdrücken, was er will. Er bleibt im Kompliziertesten nichts schuldig und ist oft von der entzückendsten Einfachheit. Man sollte meinen, er müßte auch sehr gut malen, darf aber nach den hier gegebenen Proben wohl behaupten, daß er unter den neueren Radierern einer der allerbesten ist. Das gleiche darf man freilich auch von KARL KOEPPING sagen, aber er ist in der Hauptsache doch reproduzierender Künstler. Seine Stärke ist es, auch die

Technik der Maler, deren Bilder er radiert hat, durch die Nadel zum Ausdruck zu bringen. Seine Radierungen nach Rembrandt und Hals sind ganz einzige Erscheinungen in ihrer Art. Dann ist WILLIAM UNGER, der Wiener Meister, mit der Schule da, die seinen Ruhm noch lange lebendig erhalten wird und ganz köstliche Arbeiten liefert. Weniger imposant ist HANS MEYER und seine Schule, aus der freilich ein so eminenter Techniker wie ERNST MORITZ GEYGER hervorging. Aber hat man je alle diese Arbeiten PETER HALM's, diese bewußt archaisierenden und im Gefühl doch so natürlichen Schöpfungen von FRITZ BOEHLE so wirksam beisammen gesehen? Sogar ANTON VON WERNER kann hier mit seinen Handzeichnungen Sympathien erregen. Was hat ferner PAUL MEYERHEIM in seiner Jugend für gute Sachen gemacht! Und auch MARTIN HOENEMANN trägt mit seinen merkwürdigen Facsimile-Holzschnitten entschieden dazu bei, die Achtung vor der Tüchtigkeit der Berliner Graphiker zu erhöhen. Es ist unmöglich, alle Aussteller zu nennen; aber das Ganze ist in jeder Beziehung sehenswürdig. Nur werden die wenigsten Besucher soviel Zeit und Geduld übrig haben, um den Schatz von Kunst und Anregung, der sich in dieser Abteilung birgt, völlig auszuschöpfen.

In ihren übrigen Teilen bietet die Ausstellung das übliche Bild. Die beiden Riesensäle an der Front des Glaspalastes sind den Illustratoren, den Architekten und dem Kunstgewerbe überantwortet und werden zum Teil erst Ende Mai ganz komplett sein. Ueber den Ehrensaal läßt sich immer noch nichts Gutes sagen. Nur die Namen ändern sich hier, nicht die Werke. FELIX BORCHARDT beweist mit seinem Bildnis des Malers von Oehlenschläger, das seinerzeit in Paris vom französischen Staat erworben wurde, höchstens, daß dieser eine sehr seltsame Kunstpolitik betreibt, indem er das französische Volk durch den Ankauf glauben macht, dieses herzlich mäßige Werk repräsentiere innerhalb der deutschen Malerei eine gewisse Höhe, während es doch nur eine jener Dutzendleistungen ist, mit denen jede bessere Ausstellung in Deutschland reichlich aufwarten kann. Die übliche Hohenzollern-Verherrlichung besorgen dieses Mal RÖCHLING und KNÖTEL. OTTO MARKUS hat das erforderliche Monumental-Bild geliefert, das die gewohnten Theaterfiguren enthält; SCHLABITZ ein aufrichtig unbedeutendes Triptychon „Der Dombau“. Deplaziert wirken hier allein ein Bildnis von LENBACH und ein vorzügliches Menzel-Porträt von SCHULTE IM HOFE. Der große Repräsentations-Raum hinter dem Ehrensaal beherbergt zwei Kartons von ED. V. GEBHARDT, die recht mäßig sind, und die Kartons für die Wandbilder von HERMANN PRELL im Treppenhaus des Dresdener Albertinums mit den dazu gehörigen Plastiken. Was in den übrigen Sälen angenehm auffällt, ist bald genannt. Der einst so pariserisch anmutende FRIEDRICH STAHL hat in Florenz Buße getan und ist reuig zurückgekehrt zu den großen Vorbildern der Vergangenheit. Aus frühitalienischen und altniederländischen Anregungen hat er ein Bildchen geschaffen, das den Boccaccio im Kreise seiner Zuhörer in einem Renaissancegarten darstellt, weich und zärtlich und nicht ohne Pikanterie der Farbe. MORITZ RÖBBECKE stellt ein Doppelbildnis der Maler Baum und Schmidt-Michelsen aus, auf dem er selbst aus einem Spiegel blickt. Auch er hat die alten Meister, wie diese Arbeit erkennen läßt, gründlich studiert und, wie man weiß, vortrefflich kopiert; aber da ihm jedes Fünkchen Poesie fehlt, ist eine bloße Abschrift der Natur entstanden, die völlig kalt läßt. Gute Stilleben stammen von RUD. DAMMEIER, EUSENECK und HANS LOOSCHEN. Mit guten Landschaften sind W. NAGEL, »Quelle im Winter«, KARL WENDEL, »Dorfweg«, HANS LICHT, »Sonntag« und andere Bracht-Schüler erschienen. Eine große Enttäuschung bereitet ERICH ELTZE mit einer im Nachtgewande wartenden Frau denen, die Hoffnungen auf ihn gesetzt.



ADOLF MÜNZER — PORTRÄT

Aber auch die Vorführungen der andern deutschen Kunststädte sind recht belanglos. Die Düsseldorfer haben sehr wahllos geschickt. Erwähnt zu werden verdienen in ihren Sälen W. FRITZEL, der in einem »sonnigen Herbsttag« bemerkenswert liebevoll gemalte Bäume zu zeigen hat, W. BARTSCH, der in einem »Regentag« in einer alten flämischen Stadt die Stimmung gut traf, und ERNST HARDT, dessen Bild »Das graue Haus« eine geschmackvolle und ernste Arbeit genannt werden muß. In dem Saal der *Münchner Luitpoldgruppe* findet man ungefähr dieselben Bilder, die im vergangenen Jahre in

München zu sehen waren, also auch nur Mittelgut. Dasselbe gilt von der Vorführung der Münchner Künstler-Genossenschaft, deren Saal freilich eine Perle der Ausstellung beherbergt, nämlich THEODOR ALT's »Atelier des Malers Hirth du Frênes«. Bei den »Elbiern« machen sich A. WILCKENS mit Kindern »an einem vergessenen Grabe«, FERD. DORSCH mit einer Biedermeierdame und W. FRIEDERICI mit einer Landschaft »Am Goldfischteich« angenehm bemerkbar, obgleich auch sie nicht frei sind von jener gesuchten Modernität, in der sich die Mitglieder dieser Künstlergruppe gefallen.

Herzlich mäßig ist die vorhandene Plastik. Für die Erheiterung der Zeitgenossen sorgt, wie schon öfter, GUSTAV EBERLEIN, der Goethe in zwei Werken verherrlicht, einmal, wie er Schillers Schädel mit einem zu hoch und einem zu tief sitzenden Auge betrachtet, das andere Mal, wie er stirbt. Der angeblich sterbende Dichter biegt sich, in einem Sessel sitzend, nach vorn mit einer Miene, als wollte er sagen: Nach was riecht es hier nur? Es ist unmöglich, dieses Werk zu sehen, ohne die Komik des Ausdrucks zu empfinden. Der Berliner LEWIN-FUNCKE läßt einen hübschen weiblichen Akt »Am Quell« und einen in der Idee ansprechenden Brunnen sehen, H. J. PAGELS die Porträtbüsten dreier Kinder als Gruppe, HANS HARRY LIEBMANN ein im Stil nicht übles Relief »Mädchen mit Schale«. Ausgezeichnete Männerporträts haben O. AURICH und LEOPOLD FLEISCHHACKER geliefert, H. SPLIETH zeigt wieder ein weibliches Bildnis in Torsoform.



MAX FELDBAUER FRAU NACHBARIN

Dem Zuge der Zeit folgend, haben die Leiter der Großen Berliner Kunst-Ausstellung auch noch für eine historische Ausstellung gesorgt. Ihre Eröffnung wird für Mitte Juni angekündigt. Sie soll einen Ueberblick bieten über die Entwicklung des deutschen Landschaftsbildes im 19. Jahrhundert. So interessant das Thema ist —



MAX FELDBAUER HINDERNISRENNEN (LITHOGRAPHIE)

man muß bedauern, daß auf diese Weise der deutschen Jahrhundert-Ausstellung, welche die National-Galerie im nächsten Jahre bringen will, in einer gewissen Richtung das Wasser abgegraben wird. Allerdings kommt es darauf an, was im Moabiter Glaspalast gezeigt werden wird. Vielleicht hat die deutsche Centennale nachher die schöne Aufgabe, verwirrte Begriffe wieder richtig zu stellen. Aber das Gegeneinanderarbeiten ist eine alte Berliner Gewohnheit und wohl der Hauptgrund, daß mit den größten Anstrengungen hier immer verhältnismäßig wenig erreicht wird. HANS ROSENHAGEN

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BRÜSSEL. Im großen Saale des Cercle artistique et littéraire hat EMILE CLAUS eine aus 52 ausgeführten Gemälden bestehende Sonderausstellung veranstaltet, unter ihnen stammen 15 aus Privatbesitz. Man kennt sie zum Teil von früheren Ausstellungen her, aber man sieht sie hier mit Freuden wieder, diese alten Bekannten, die anderswo manchmal in einer Masse von Mittelgut totgehängt kaum beachtet wurden; hier leuchten sie wie Juwelen. Die Ausstellung bildet ein Ereignis in Brüssel, man muß sie gesehen haben, um ein richtiges Bild von dem ernsten Schaffen und großen Können dieses interessanten Malers zu erhalten, der heute als künstlerische Persönlichkeit beachtenswerter denn je erscheint. Claus durchstreift nicht das Land nach schönen Motiven und hübschen Ausblicken, er malt jahraus jahrein in seinem Wohnorte in Astene bei Gent; da reizt ihn schon eine Hauswand, auf welcher das Sonnenlicht spielt, ein einfacher Weg, ein alter Baum, ein Stück Wiesenland zum Schaffen. Die Wirkung des Lichtes und der Atmosphäre beschäftigt ihn mit Vorliebe. Wenn Bilder aus seiner ersten Zeit manchmal etwas hart und trocken erschienen, so atmen jetzt seine Werke infolge einer Veredlung der Ausdrucksmittel Naturwohllaut und geben angenehme Farbenharmonien. Von wunderbarer Farbenpracht sind einige Herbstbilder und unter diesen fällt besonders ein großes Bild auf, das für das Museum in Venedig erworben worden ist. HUBERT OELLERS

KARLSRUHE. *Frühjahrausstellung der Karlsruher Künstlerschaft.* Nach Analogie derartiger Veranstaltungen in größeren Kunststädten hat auch die hiesige Künstlerschaft im Lokal des Badischen Kunstvereins eine Frühjahrsausstellung veranstaltet, die eine sehr interessante, reichhaltig beschickte Übersicht über das einheimische Kunstschaffen gewährt. Von den bekannteren Meistern der hiesigen Schule hat eigentlich nur WILHELM TRUEBNER — wenn wir von HANS THOMA, der durch zwei wundervolle Landschaften glänzend vertreten ist, absehen — eine Kollektion gesandt, die prächtige Arbeiten seiner neuesten Zeit mit feinen Stücken der älteren, von W. LEIBL stark beeinflußten Periode, sowie flotte Arbeiten seiner begabten Gattin und Schülerin Frau ALICE TRUEBNER, umfaßt. Auch die GROSSH. MAJOLIKA-MANUFAKTUR, deren Inspirator bekanntlich HANS THOMA ist, hat eine große Kollektion ihrer,



LEO PUTZ SCHNECKENKAMPF



• ADOLF MÜNZER •
FEST IN TRIANON



FRITZ ERLER PORTRÄT

Werk von beinahe Rembrandt'scher Größe in Kolorit und Stimmung und vollendetster Durchführung des schwierigen Lichtproblems. Die Plastik ist daneben durch tüchtige Arbeiten jüngerer Künstler wie O. FEIST, H. BINZ, J. SIEFERLE, MAX WÜRTENBERGER recht gut vertreten.

KÖLN. Im *Kunstverein* sah man kürzlich eine Kollektion von ELISABETH VON EICKEN, durchweg unbedeutende und langweilige Sachen; schlimmer noch sind die 36 Aquarelle der CONSTANZE GRÄFIN VON HOHENWART-MÜNCH-BELLINGHAUSEN in Triest. R. VOGTS gibt sich vorteilhafter als Landschafter; seine hier gezeigten (neun) Porträts sind etwas sehr gefällig, fast glatt. Recht anmutig waren die (acht) Landschaften von P. GREEFF (Düsseldorf), und mehr noch die sechs Bildchen von MÜLLER-WERLAU, Rhein- und Mosellandschaften, mit guter Luftbehandlung und von frischer Farbigkeit. Bei *Schulte* war die aus der Sammlung Bourgeois stammende ›Brautjungfer‹ ausgestellt, ein malerisch außerordentlich delikates Bild GUSSOW's. Ferner THOMA's ›Adam und Eva‹, umschattet von ernster Todessimmung; ZÜGEL's wunderbare Tierbilder (deren eines unsere Galerie erworben hat); einige sympathische Landschaften des Müncheners HERTLING. Endlich größere Kollektionen von LOGES und SINDING (Berlin); des ersteren liebenswürdige Pastelle geben Motive aus Holstein; Sindings Bilder sind im Landschaftlichen

von dem Leiter derselben, WILHELM SÜS, kunstvoll gefertigten prächtigen Arbeiten beigesteuert. Sonst finden wir treffliche Werke von F. KELLER, KASPAR RITTER, FRIEDRICH FEHR, LUDWIG DILL, HANS V. VOLKMANN, M. LIEBER, STRICH-CHAPELL, OTTO LEIBER, H. DAUR, DESCOUDRES, OSTHOFF, H. EICHRODT, J. THOMANN, W. NAGEL, O. FIKENTSCHER, K. WALTER, A. GROH, H. MOEST, P. SEGISSER, K. BIESE, LANGHEIN, PROPHETER u. a., um nur die wichtigsten Künstler hier hervorzuheben. HERMANN JUNCKER hat sich durch eine offenbar von der vortrefflichen Kunst des Stuttgarter Meisters ROBERT HAUG inspirierte, große, flott und stimmungsvoll behandelte Reiterscene „auf Vorposten“ sehr günstig bemerkbar gemacht. Der „Clou“ der ganzen Ausstellung ist aber offenbar die sonnendurchflutete große „Vorfrühlingslandschaft“ von ALBERT HAUEISEN, zur Zeit in Jockyrine bei Wörth a. Rh., ein geradezu geniales



ERICH ERLER-SAMADEN ›IM VOLKSTON‹

meist uninteressant, im Figürlichen absichtlich kokett bis zur Geschmacklosigkeit. Die neue Ausstellung des Kupferstichkabinetts führt in vorzüglicher Auswahl die besten Handzeichnungen klassischer und neuerer Meister vor, soweit diese hier vertreten sind. — Im Lichthof des Kunstgewerbemuseums sah man vor einiger Zeit die gefällig arrangierte I. Ausstellung einer Künstlervereinigung, die sich hier unter dem Namen »*Stil*« gebildet hat. Die acht Mitglieder dieser Vereinigung, durchweg auf künstlerisch respektabler Höhe stehend, zeigen eine Anzahl (gegen 200 Nummern) von Gemälden, Skulpturen, kunstgewerblichen Arbeiten und eine ganze Menge architektonischer Aufnahmen und Entwürfe etc. Es sind die Maler R. SEUFFERT (Porträts) und W. SCHULER (besonders hervorzuheben die Studie eines Flößers), dann die Bildhauer G. GRASEGGER (von ihm u. a. die bekannte kleine Bronzegruppe »Oktobermorgen«) und J. MOEST (u. a. ein Crucifixus und ein entzückender weiblicher Akt), endlich die Architekten P. BACHMANN, K. MORITZ, P. RECHT und, der talentvollste, FRANZ BRANTZKY. FORTLAGE

DRESDEN. Für die kgl. Gemäldegalerie zu Dresden wurde auf Kosten der Pröll-Heuer-Stiftung noch ein Gemälde von ADOLF MENZEL — sie besitzt nunmehr drei — erworben: der berühmte Marktplatz (Piazza d'Erbe) zu Verona. Das Bild ist das einzige aber überaus bedeutsame Ergebnis der kurzen Reisen, die Menzel nach Italien unternommen hat. Als Menzel es 1884 nach mehr als dreijähriger Arbeit in Berlin ausstellte, ward es tagelang von Besuchern geradezu gestürmt, so daß man es kaum sehen, geschweige denn würdigen konnte. Später hat das Gemälde jahrelang dem Berliner Kunsthändler Pächter gehört, dann kaufte es der Züricher Seidenfabrikant Henneberg für seine Galerie. Im vorigen Jahre wurde es in München mitversteigert. Der akademische Rat zu Dresden als Verwalter der Pröll-Heuer-Stiftung beschloß schon im vorigen Herbste, das Gemälde zu kaufen, als Menzel noch lebte, doch war er erst jetzt imstande, den Beschluß auszuführen, nachdem ein ungenannter Mäcen der Pröll-Heuer-Stiftung einen großen Teil der Kaufsumme, die 110000 Mark betrug, geschenkt hatte. P. S.



FRANZ WILHELM VOIGT DIE MALERIN

STUTTGART. In der auch an dieser Stelle (Heft 15 der »K. f. A.«) erwähnten Ausstellung wurden folgende Werke vom württembergischen Staate erworben: »Alte Frau« von WILH. TRÜBNER, jene Studie mit der so wundervoll gemalten linken Hand, ferner das Interieur der Münchner Johanneskirche von G. KÜHL und ein »Abend am Rhein« von TH. HAGEN. — Dazu kommt als weitere Bereicherung unserer Staatsgalerie ein Vermächtnis von ANTON BRAITH † in Gestalt eines flott gemalten Selbstporträts, das den originellen Kopf des Künstlers gut wiedergibt, und als ganz besonders wertvolle Gabe ein Böcklin-Porträt, 1874 von Meister LENBACH gemalt, das von zwei Kunstfreunden gestiftet wurde. Es ist das Bildnis, das man u. a. auch durch die Abbildung in der Lenbach-Monographie (Knackfuß) kennt, jener gegen den lichten unbemalten Kartonhintergrund stehende tieftonige Kopf Böcklins mit dem in die Stirne hereinfallenden Haupthaar und den mächtig geöffneten Augen, an deren nach innen gerichtetem Blick eine urweltliche Vision vorüberzuziehen scheint. Möge das Beispiel dieser Kunstfreunde Nachahmung finden. H. T.

DÜSSELDORF. In der städtischen Kuntshalle hier wird eine Gedächtnisausstellung für OSWALD ACHENBACH veranstaltet, die seine bedeutendsten Werke umfaßt.

BERLIN. Die MENZEL-Ausstellung in der Nationalgalerie wird noch bis Ende Mai dort verbleiben und dann aufgelöst werden, da der ursprüngliche Plan, sie dann in die Große Berliner Kunstausstellung zu überführen, an der Weigerung vieler Galerien und Privatbesitzer gescheitert ist, die ihr Eigentum nicht länger entbehren wollen.

WIEN. Der Unterrichtsminister erwarb in der Frühjahrsausstellung des Hagenbundes das Oelgemälde »Auf der Digue in Ostende« von RAIMUND GERMELA und die Silberplakette »Wienerinnen« von WILHELM HEJDA für die Moderne Galerie, sowie ferner RUDOLF KONOPAS Oelgemälde »Schafpark«.



MAX FELDBAUER JAGD (RADIERUNG)

MÜNCHEN. Die K. Kupferstich- und Handzeichnungen-Sammlung eröffnete am 4. Mai eine Ausstellung zum Gedächtnis Schillers. In ihrem biographischen Teile umfaßt sie Bildnisse des Dichters, seiner Familie und hervorragender Zeitgenossen, sowie Abbildungen der bekannten Schillerstätten. Im zweiten, literarisch-künstlerischen Teile kommt das Verhältnis der bildenden Kunst des XIX. Jahrhunderts zu den Werken des Dichters zur Darstellung.

BERLIN. Die Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes — zu der übrigens auch Werke von Künstlern zugelassen werden, die dem Bunde nicht angehören — soll rein deutschen Charakter tragen. Für die Eröffnung wird noch der 15. Mai festgehalten, der Termin muß aber verschoben werden, wenn das Gebäude bis dahin noch nicht vollendet ist.

KREFELD. Das Kaiser-Wilhelm-Museum veranstaltet vom 16. Mai bis 2. Juli dieses Jahres eine Ausstellung des »Vereins bildender Künstler Münchens« (Sezession).

KARLSRUHE. Das Kgl. Museum hat GOTTHARDT KUEHL's Gemälde »Die Johanniskirche in München«, eines der hervorragendsten Werke des Künstlers, erworben.

DANZIG. Das hiesige Museum erwarb zum Preise von 10000 M. das große Gemälde »Der Tag der Almosen« von dem Düsseldorfer Akademieprofessor ADOLF MAENNCHEN.



FRANZ WILHELM VOIGT EX LIBRIS

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

MÜNCHEN. Der Tiermaler LUDWIG VOLTZ, hier, vollendete am 28. April sein 80. Lebensjahr.

KARLSRUHE. Der Großherzog von Baden hat dem bekannten Landschaftsmaler GUSTAV KAMPMANN in Groetzingen-Karlsruhe und dem Konservator des Badischen Kunstvereins, MAX LIEBER, den Professorentitel verliehen.

WIEN. GUSTAV KLIMTS Bitte um Rückgabe seiner Deckengemälde ist vom Unterrichtsministerium bewilligt worden unter Wahrung des Standpunktes, daß es bereits rechtmäßiger Besitzer der Gemälde gewesen sei. Es bleibt nun noch die finanzielle Regelung der Angelegenheit übrig.

ASCHERSLEBEN. Bildhauer GEORG WRBA in München erhielt den Auftrag zu einem Zierbrunnen für unsere Stadt.

GESTORBEN. In Berlin der Bildhauer ALEXANDER TONDEUR, 76 Jahre alt. In Dresden der Bildhauer Professor KARL HEINRICH EPLER, geboren 1846 in Königsberg in Franken.

Redaktionsschluß: 4. Mai 1905 Ausgabe: 18. Mai 1905

Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ

Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München



ERICH ERLER-SAMADEN

Die Zeit geht nicht, sie stehet still,
Wir wandern durch sie hin • • •



LEO PUTZ — BEGEGNUNG

DIE MÜNCHENER KÜNSTLERVEREINIGUNG „SCHOLLE“

Von Hans Rosenhagen

II.

Ein festes Band verbindet die Künstler der „Scholle“ untereinander: die gemeinsame Schule. Mit Ausnahme der beiden Erler und Robert Weises haben sie den wichtigsten Teil ihrer künstlerischen Erziehung auf der Münchner Akademie bei Paul Höcker genossen. Noch heute bekennen die meisten von ihnen freudig, diesem anregenden Lehrer ihr Bestes: ihre Vielseitigkeit, ihre Unbefangenheit und ihre Anschauungsweise zu verdanken. Höcker unterschied sich von den meisten Akademieprofessoren dadurch, daß er nicht den geringsten Wert darauf legte, von seinen Schülern nachgeahmt zu werden. Er wollte sie zwar belehren, aber nicht bestimmen, den von ihm gewählten Weg für den glücklichsten zu halten. Sein ganzes Bestreben war darauf gerichtet, die individuellen Fähigkeiten der jungen Leute zur Entwicklung zu bringen und sie im allgemeinen und besonderen für das Wahre und Aufrichtige in der Kunst zu begeistern. Sie sollten vor allem ordentlich sehen lernen. Immer und immer wieder verwies er sie auf die Natur als auf die alleinige und unfehlbare Lehrmeisterin. Sobald es die Jahreszeit zuließ, ging er mit ihnen aufs Land, wo er nicht nur Landschaften, sondern auch Akte und Köpfe im Freien malen ließ. Dabei hielt er darauf, daß schon bei den Studien die Gesetze der bildmäßigen Wirkung beachtet und befolgt wurden. Und nicht nur tagsüber vor der Staffelei, auch abends, wenn er als Kollege und Freund mit den Schülern in froher Tafelrunde saß, wußte er in anregender Weise mit ihnen über ihre Arbeiten, über Kunst und künstlerische Aufgaben zu sprechen. In der winterlichen Komponierschule wurden dann die begonnenen Bilder vollendet; aber er sah es auch gern, wenn die jungen Leute erhaltene Aufträge für Illustrationen, Plakate und dergleichen dort ausführten, wobei er ihnen bereitwillig mit Rat zur Seite stand. Daß die Schüler durch diese Methode vor jeder Einseitigkeit bewahrt bleiben mußten, ist klar. Konnte Höcker auch nicht aus jedem einen großen Künstler machen,



ROBERT WEISE PORTRÄT

so hat doch jeder bei ihm etwas Tüchtiges gelernt, jedenfalls genug, um seinen Platz anständig auszufüllen.

Die jetzt der „Scholle“ angehörenden Höckerschüler pflegten Mitte der neunziger Jahre des verflossenen Säkulums im Café Maximilian zu Mittag zu speisen. Dort fand sich auch Fritz Erler ein, den einige der Herren in der Redaktion der „Jugend“ kennen und schätzen gelernt hatten. Als zu diesem Stammtisch einst die Kunde drang, daß die Bestimmungen der Glaspalast-Ausstellungen geändert worden seien und künftig auch einzelne Gruppen zugelassen werden sollten, beschloß man, eine Gruppe zu bilden und um einen eigenen Saal bei der Leitung der Glaspalast-Ausstellung zu petitionieren. Dank dem Entgegenkommen Petersens, des damaligen Ausstellungspräsidenten, wurde dieser Saal bewilligt und als „Gruppe G“ erschien die junge Vereinigung zum ersten Male in der Jahresausstellung von 1899 vor der Oeffentlichkeit. Der Erfolg dieser Vorführung gab der Vereinigung sofort ein festeres Gefüge. Man konstituierte sich ernstlich, schuf Satzungen und einigte sich auf den Namen „Die Scholle“, der anfangs nicht wenig bespöttelt wurde. Unter diesem Namen stellte die Vereinigung zum ersten Male im Winter 1899 bei Fritz Gurlitt in Berlin aus und zwar die Sachen, die sie in München gezeigt hatte. Für die Münchner Jahresausstellung von 1900 erhielt die „Scholle“ schon einen recht stattlichen Saal im Glaspalast. Dagegen mußte sie 1901 während der Internationalen Ausstellung bei der Sezession hospitieren, weil der spiritus rector Lenbach ihr nicht günstig gesinnt war. Sie hatte aber keinen Nachteil davon; denn die Sezession entschloß sich nicht ungern, die von den Mitgliedern der Vereinigung eingelieferten Werke kollektiv zu arrangieren. In der Folge gab es ähnliche Schwierigkeiten nicht mehr. Die Vorführungen der „Scholle“ sind für den Münchner Glaspalast im Laufe der Zeit ein wichtiges Element geworden, und auch in anderen deutschen Kunststädten, in Wien, Berlin, Karlsruhe, Düsseldorf war und ist die Vereinigung ein beliebter Ausstellungsgast.

Es läßt sich nicht leugnen, daß die Dar-

bietungen der „Scholle“ als Ganzes für das Publikum häufig etwas Provokantes haben. Die Riesenformate der Bilder, diese starken Lokalfarben sind dem herrschenden Geschmack durchaus entgegen. Man kann ruhig zugeben, daß viele der ausgestellten Werke, wenn man an die Leistungen großer Maler, wie Rembrandt, Velasquez, Manet oder Monet denkt, mit der guten Malerei an sich wenig, zuweilen auch nichts zu tun haben; aber man darf nicht vergessen, daß es neben dieser, der Gegenwart so bewunderungswürdig erscheinenden Malerei noch eine andere gibt, die weniger Wert auf Schönheit des Vortrags und des Tones legt als auf starke dekorative Wirkung, daß diese Art von Malerei genau so notwendig und lebensfähig ist wie jene andere, und daß es zu falschen Resultaten führt, die eine von den andern aus zu beurteilen oder beide miteinander zu vergleichen. Die dekorative Wirkung der „Scholle“-Bilder kann zum größten Teil in der Tat nicht bestritten werden, wohl aber läßt sich behaupten, daß die Künstler der „Scholle“ die Sache oft auf die leichte Achsel nehmen, ihre Schöpfungen nicht sorgsam genug durcharbeiten und ausführen und dekorative Wirkungen durch bloßes Vergrößern der Dimensionen zu erreichen suchen bei Vorwürfen, die ganz und gar nicht dekorativ sind. Es entstehen dann manchmal Dinge, die wie Walter Georgis „Leonhardifahrt“ (Abb. S. 427) trotz aller Lebensgröße nicht den geringsten monumentalen Zug, nicht eine große Linie, nicht eine große ruhige Farbenfläche haben. Dabei verrät gerade dieses Werk ein gewiß nicht unbedeutendes Können, ein fleißiges Studium und großes Wollen.

Den sichersten Instinkt für dekorative Wirkungen besitzt unzweifelhaft FRITZ ERLER. Er weiß sich stets auf wenige charaktervolle Linien und Farben zu beschränken. Das Pathetische, Getragene, das Pikante, Kapriziöse liegen ihm gleich gut. Welche Gegensätze in der feierlich ruhigen Gestalt der sich schmückenden Natur (Abb. S. 395) und den launigen Personifikationen der Weine (Abb. S. 428 u. 429)! Er vergreift sich selten im Sujet und im Format. Vielleicht ist der Fechter (Abb. S. 436) die einzige seiner größeren Arbeiten, wo er sich einem frappanten Eindruck zuliebe eine Blöße gibt, wo er durch naturalistische Einzelheiten eine Wirkung zu erreichen sucht, die dem



ADOLF MÜNZER — BLUMENKORSO

Ganzen als Dekoration fehlt. Aber mag man noch so wenig mit seinen Schöpfungen einverstanden sein — sie prägen sich der Erinnerung ein, sie verraten einen originellen Geist. Oder hätte jemand, der sie einmal gesehen, seine „Pest“, seinen „einsamen Mann“, seinen „Jung Hagen und die Königskinder“, den „grauen Tag“ oder die „Sonnwendnacht“ vergessen? Man kann seine Zeichnung, seine Malerei bemängeln; aber auch in Erlers Unvollkommenheiten ist etwas Eindringliches und Nachhaltiges. Fritz Erler ist Schlesier, in Frankenstein am 15. Dezember 1868 geboren. Mit Zwanzig kam er auf die Breslauer Kunstschule, wo er bei A. Bräuer, dem Gerhart Hauptmann im Michael Kramer ein so prächtiges literarisches Denkmal gesetzt, den Akt studierte. 1890 war der Künstler ein paar Monate in München und begann dann mit seiner unvollkommenen Ausbildung auf eigene Hand zu arbeiten. Nach zwei Jahren ging es nach Paris, wo sich Erler drei Jahre lang aufhielt, kurze Zeit die Académie Julian besuchte und 1895 im Champ de Mars ein phantastisches Bild „Im Lande der Lotophagen“ ausstellte. Seit 1895 hat er sich dauernd in München niedergelassen. Das wichtigste Dokument seiner Tätigkeit dürften seine Wandgemälde für die Villa Neisser in Breslau sein, die ihn drei Jahre lang beschäftigten (1896 bis 1898) und ihm ebensoviel Ehre machen wie dem Mäcen, der einem noch unerprobten Künstler Mittel und Freiheit gab, zu schaffen, was er wollte.



REINHOLD MAX EICHLER DER KIRCHTURM

Ist Fritz Erler in gewissem Sinne schon eine in sich fertige und abgeschlossene Natur, so erscheint Reinhold Max Eichler durchaus noch als ein Werdender, der allerlei Anregungen aufnimmt und genug zu tun hat, sich und sein Wesen mit ihnen in Einklang zu bringen. Hat Erler heroische oder sinnlich-schwüle Träume, so träumt Eichler von der Schönheit der Gotteswelt, von der singenden Lerche und vom heiteren Sonnenschein, vom Säen und Ernten, vom Werden und Vergehen. Sein Ziel ist es, die Erscheinungswelt großzügig darzustellen, einen Stil zu finden für das, was man sieht. Millet ist sein Ideal, aber auch Böcklin und Michelangelo haben ihn angezogen, vielleicht aber hat ihn Fritz Erlers Beispiel verführt, sich an Formate zu wagen, die zu füllen seine natürliche und schlichte Empfindung ebensowenig hinreicht wie sein malerisches Vermögen, obschon er als Maler gewiß nicht ohne Gaben und Eigenart ist. Sein „Naturfest“ (Abb. S. 394) verdient als Leistung, als Erfindung, Zeichnung und stellenweise als Malerei die größte Achtung; aber die Dimensionen sind zu ungeheuer; es hat zuviel uninteressante Flächen und die riesige Seerosen-Girlande verstärkt den unruhigen Eindruck des Ganzen mehr, als daß sie ihn aufhebt. Außerdem liegt die Darstellung einer wilden, unfruchtbaren, unheimlichen Natur außerhalb von Eichlers Richtung. Er liebt die Natur, die dem Menschen vertraut und dienstwillig, die voller freundlicher Wirklichkeiten ist. Daher geht von seinen Darstellungen des Landlebens immer etwas Anheimelndes aus. Den richtigen Menschen in die richtige Natur zu setzen, darauf kommt es für ihn an. Dadurch sind auch seine Bilder „Heugeruch“, „Schwüler Abend“, „Wer

hat dich du schöner Wald ...“, „Der Herbst“ schön, und in dem „Kirchturm“ (Abb. S. 422), der eigentlich, obwohl er mit Tempera auf Holz gemalt ist und dessen Struktur geschickt genug benutzt wurde, eine Illustration ist, liegt all’ das Feine, Intime und Warme, worauf Eichlers Stärke beruht. Eichler ist Sachse, in Mutzschen bei Hubertusburg am 4. März 1872 geboren. Schon als achtjähriger Dorfschulbub versuchte er zu malen. Mit neun Jahren kam er nach Dresden und 1889 auf die dortige Akademie, die er bis 1892 besuchte, um dann nach München zu gehen, wo er zwei Jahre lang in Höckers Schule war. Er ist dann ein sehr fleißiger Illustrator, deshalb jedoch der Malerei nicht untreu geworden. Er selbst ist am wenigsten mit seinen bisher produzierten Bildern zufrieden, die er Frühgeburten nennt, weil sie gewöhnlich in Eile geschaffen wurden, meist unter den ungünstigsten Umständen und mitten unter Arbeiten für illustrative Zwecke.

Walter Georgi ist unstreitig der fruchtbarste unter den Künstlern der Scholle, ein unverdrossener Arbeiter, ein praktischer, zielbewußter Mensch. Er beobachtet die Natur und die Menschen mit kühlen Augen und schildert sie mit einer gewissen trockenen Objektivität. Er glüht nicht vor Begeisterung, er arbeitet mit dem ruhigen Bewußtsein eines Mannes, der sein Handwerk gut kennt. Aber seine große Handgeschicklichkeit, so vor-



ADOLF MÜNZER — VOR DEM SPIEGEL

teilhaft sie dem Illustrator Georgi war, ist dem Maler gefährlich geworden, der sehr vielversprechend mit einem Freilichtbild, seine drei Schwestern im Garten am Kaffeetisch darstellend, begann. Was damals Studium, Beobachtung war, ist im Laufe der Jahre zu einem Rezept, einem Schema für Sonnenmalerei mit handgreiflichen, groben Effekten geworden, das den Künstler in den Ruf gebracht hat, ein Naturalist pur sang zu sein. Aber Georgi war nicht immer so. Seine besten Bilder, die „Mittagsstunde“ mit dem im Schatten rotblühender Kastanien auf dem marmornen Rande eines Schloßweihers träumenden Nixlein, die märchenhafte Umschreibung einer Feuersbrunst „Der rote Hahn“ lassen erkennen, daß er auch Stimmungen, poetischen Anwandlungen zugänglich ist, die zu pflegen und zu entwickeln er leider in der letzten Zeit vergessen hat. Daß in seinen Schilderungen aus dem Landleben viel Gesundheit, Frische und meist ein echt volkstümlicher Charakter ist, wird niemand



ERICH ERLER-SAMADEN — WIESENQUELLE



MAX FELDBAUER — BRÄUERWAGEN (LITHOGRAPHIE)



GUSTAV BECHLER DIE SONNENSEITE

einen guten Namen, der ihm als Maler vielleicht größere Verpflichtungen auferlegt, als er gegenwärtig zu erfüllen vermag. Er hat sich vor kurzem nach Paris begeben, um seine Mittel zu verbessern. Da er im Grunde seines Wesens fest ist, wird er an seiner erfreulich deutschen Gesinnung nicht Schaden nehmen.

In Stuttgart erblickte ROBERT WEISE am 2. April 1870 das Licht der Welt. Seine künstlerische Erziehung begann 1889 in Düsseldorf bei Crola, Peter Janssen und Arthur Kampf. Von 1893 bis 1894 besuchte er die Académie Julian in Paris, wo Doucet und Bouguereau seine Lehrer waren. Eine 1895 unternommene Reise nach Spanien bildete den Abschluß seiner künstlerischen Erziehung. Ein Jahr später ließ er sich in München nieder, das er im Herbst 1901 verließ, um seinen stän-

bestreiten, aber es ist zuweilen auch ebensoviel Nüchternheit und Kaltherzigkeit darin, Eigenschaften, die bei manchen Gelegenheiten eine tiefergehende Wirkung seiner Kunst verhindern. Denn es kommt nicht darauf an, daß die Natur objektiv richtig porträtiert, sondern daß sie subjektiv warm empfunden wird. Daher sind auch die nicht unmittelbar vor der Natur entstandenen, vielmehr auf starke Eindrücke zurückgehenden Bilder Georgis künstlerisch in der Regel besser als die nach Studien gemalten Werke, von denen hier „Frühlingsblumen“ (s. Abb. S. 407), die „Störche“, die „Leonhardifahrt“ (s. Abb. S. 427) genannt seien. In dem letzten seiner Bilder, „Vesper“ (s. Abb. S. 406) zeigt sich der Maler wieder etwas freier, unabhängiger von der Wirklichkeit, und mit dem Bildnis der Eltern (s. Abb. S. 438) knüpft er wieder da an, wo er einst mit dem „Kaffeetisch“ begann. Georgi wurde am 10. April 1871 in Leipzig geboren, verlebte dort seine Schulzeit und genoß dort anderthalb Jahre den Unterricht auf der Kunstakademie, 1891 bezog er die Dresdener Akademie, wo er bei Leon Pohle Köpfe und Akte malte und sich ein gewisses positives Können aneignete. Nach wieder anderthalb Jahren ging er nach München zu Höcker, dessen Unterricht ihn sehr förderte, um sich nach kurzer Zeit selbständig zu betätigen. Mit seinen Illustrationen und Gouachen machte er sich verhältnismäßig schnell



WALTER GEORGI AUF DER VERANDA

digen Wohnsitz in Gottlieben am Bodensee zu nehmen. Soviel er Arthur Kampf und talentvollen Mitschülern verdankt — seine Hauptanregung suchte und fand er außerhalb der Schule: in Düsseldorf in der feintönigen niederrheinischen Landschaft, in Paris ebenfalls in der landschaftlichen Umgebung, vor allem aber auch in den Museen, und in Spanien war es nicht anders. Weise's Ziel ist, eine harmonische Verbindung zwischen Figur und Landschaft herzustellen und in weiterer Folge, das persönliche malerische und menschliche Erlebnis zu einer kleinen Welt in sich zu gestalten, den Einzelfall durch Unterdrückung nebensächlicher Werte zum Typischen zu erheben, zugleich aber auch das Schmückende des Bildes zu betonen. Sein idyllisches Heim am Bodensee und seine Familie bieten seinen künstlerischen Absichten alles Nötige. Von seinen wichtigeren Schöpfungen drückt die 1901 entstandene blumensammelnde „Städterin" allein eine malerische Idee aus, während in der 1902 gemalten „Dame in Herbstlandschaft" (Berliner National-Galerie) auch das seelische Element zu seinem Rechte kommt. Das Zusammenwirken dieser beiden Faktoren macht auch Weise's neueste Leistung, das Bildnis einer Dame (s. Abb. S. 420) schön und bedeutungsvoll. Was der Künstler als reiner Landschafter vermag, läßt das Bild „Die Brücke" genügend erkennen.

Verhältnismäßig spät ist Franz Wilhelm Voigt zur Entwicklung seiner Fähigkeiten als Maler gelangt. Am 4. September 1867 in Hof a. d. Saale geboren, kam er nach dem frühen Tode seiner Eltern in das Haus eines kunstliebenden Oheims nach Breslau. Er verlor viel Zeit mit dem Besuch der Breslauer Kunstschule, suchte das Versäumte in der Hollósy-Schule in München nachzuholen, fand aber erst 1892 in Höcker den Lehrer, von dem er sich ernstlich vorangebracht fühlte. Eine italienische Reise 1896—1897 vollendete seine künstlerische Ausbildung. Er geht in seiner Malerei vom erlebten Eindruck aus, sei es, daß ihn ein dekorativer Fleck anzieht, sei es,



ERICH ERLER-SAMADEN — DIE BLAUE PFORTE



5. WALTER GEORGI — LEONHARDIFAHRT



FRITZ ERLER BURGUNDER
Wandgemälde im Weinhaus Trarbach in Berlin

daß er einen Farbenklang zur Fleckenwirkung zu bringen sucht. In seinen Bauernbildern will er das Charakteristische von Bewegungen schildern, das Lebendige, nicht das Momentane. Und dieses Lebendige erstrebt er auch im Bildnis, wie die Studie des lachenden Mädchens (s. Abb. S. 440) beweist.

Erich Erler-Samaden, dessen Geburtstag der 16. Dezember 1870 ist, war bis 1897 als Journalist tätig. Dann zwang ihn eine Erkrankung zum Aufgeben des Stadtlebens. Er ging nach Samaden, wo Winterstille und Einsamkeit auf ihn wirkten, und endlich der Frühling ihm Genesung brachte. Dort entwickelte sich auch der Maler in ihm. Er ist als solcher, da er einen Lehrer nie gehabt, vollkommener Autodidakt. Er übernahm vieles von der späteren Malweise Segantinis, weil ihm dessen eigenartige Technik die Vielgestaltigkeit der auszudrückenden Materie gut wiederzugeben schien. Er strebt nicht danach, bestimmte Farben oder Lichtprobleme zu lösen, sondern persönliche Erlebnisse vor der Natur, persönliche Stimmungen zur Darstellung zu bringen. Die Umstände, unter denen er der Natur näher trat, erklären zur Genüge, warum in seinen Bildern die Lust an der Schönheit der Welt, Gedanken ans Ende, Erwartung und Resignation sich so seltsam mischen. Im Vergleich mit seinem Bruder ist er ein beschaulicher und intimer Maler, dem es nach einer kurzen Zeit des Schwankens und Suchens nun auch nicht mehr an Eigenart fehlt.

Sicherer, selbstgewisser tritt freilich Gustav Bechler auf, den die Vielgestaltigkeit der Natur, das Splittrige des Gesteins, das Zittrige des Grases, der Blätter, der Luft im Gebirge gar nicht kümmert, weil er Kraft, Harmonie, Einfachheit für seine Schilderungen der Alpenwelt erstrebt. Wenn nicht eine gewisse Trockenheit der Farbe vorhanden wäre, erinnerte er wohl an Leistikow. Er ist Münchner, am 1. August 1870 geboren. Bei Knirr genoß er den ersten Unterricht; aber sein Bestes verdankt auch er Höcker. Er ist ausschließlich Landschafter geblieben.

Max Feldbauer stammt aus der Oberpfalz. Er ist am 14. Februar 1869 in Neumarkt geboren und hat schon als kleiner Junge Pferde geliebt und gezeichnet. Man tat ihn in die Münchner Kunstgewerbeschule, wo er nichts lernte. Dann ging er zu Hollósy, der ihn förderte, und besuchte auch die Münchner Akademie, in der Johann Herterich und Höcker seine Lehrer waren. Er ist der herbste aller Scholle-Künstler bis jetzt geblieben und der unzufriedenste. Er steckt eben voller Temperament und ärgert sich über die Fesseln, die ihm vom Handwerklichen der Malerei noch auferlegt werden. Er liebt das Rassige, daher



FRITZ ERLER SEKT

Wandgemälde im Weinhaus Trarbach in Berlin

er Pferde, Hähne, Reiter und Jagden als Gegenstand seiner Bilder bevorzugt, daher auch in seinen Farben eine gewisse Leidenschaft glimmt.

Beweglichkeit und Humor verraten in den Werken von Leo Putz sogleich dessen Abstammung von einem von der Natur begünstigten Menschenschlag. Er ist Südtiroler, am 18. Juni 1869 in Meran geboren und von Jugend auf mit einem starken Trieb zur künstlerischen Betätigung behaftet. Er empfing den ersten Unterricht in München bei seinem Halbbruder, dem jetzigen Stuttgarter Akademieprofessor Robert Pötzelberger, in dessen strenger Zucht 1886—1889 der Grund gelegt wurde für sein vortreffliches Können. Es folgte ein Jahr in der Zeichenklasse Hackls an der Münchner Akademie und ein weiteres Jahr Malerei in der Académie Julian bei Bouguereau. Paul Höcker vollendete in den Jahren 1893—1896 die künstlerische Erziehung des jungen Malers, der für Realismus und Phantastik gleich begeistert, in den großen Franzosen der siebziger Jahre, in Böcklin, Uhde und Trübner seine Vorbilder verehrt. Erst seit wenigen Jahren arbeitet er methodischer bald in dieser, bald in jener Richtung. Aus den Anregungen, die Putz von Trübner auf dem Umwege über Püttner erhalten, sind neuerdings so farbenfreudige Leistungen entstanden wie das „Picknick" (Abb. S. 435). Das erst im vergangenen Jahre gemalte „Bildnis" (Abb. S. 434) läßt erkennen, daß er in dieser Art Malerei bereits reifer und sachlicher geworden ist.

Von klein auf fühlte sich Adolf Münzer zum künstlerischen Beruf hingezogen. Er ist in Pless in Oberschlesien am 5. Dezember 1870 geboren, kam zuerst zu einem Dekorationsmaler in die Lehre, besuchte darauf die Breslauer Kunstgewerbeschule und landete 1890 in der Münchner Akademie, wo Raupp, Seitz und Höcker seine Lehrer waren. Ein Sommer in Paris 1900 gab seiner Entwicklung einen vorläufigen Abschluß. Er fühlt sich als Zeichner wie als Maler vom Leben und Treiben seiner Mitmenschen, sobald es aus dem Alltäglichen heraustritt, und von starken Natureindrücken angezogen. Das Weib spielt dabei eine große Rolle, schon weil seine Erscheinung dekorativer wirkt als die des Mannes, aber auch weil es der eigentliche Träger der mondänen Stimmungen ist, die Münzer ganz besonders anziehen und denen er in seinen farbigen Zeichnungen — der „Blumenkorso" (Abb. S. 421) zeugt dafür — und in seinen Bildern manch' reizvolles Denkmal gesetzt. Er arbeitet so energisch an seiner Vervollkommnung als Maler, daß man alles Schöne noch von ihm erwarten darf.

Adolf Höfer fühlt sich wie Münzer durch seine Tätigkeit als Illustrator in seiner Ent-



FRANZ WILHELM VOIGT FELDFUHRE

wicklung als Maler zurückgehalten, aber seine Verehrung für einige Koloristen des Auslandes hat doch in gewissem Sinne fördernd auf die farbige Haltung seiner Bilder gewirkt. Er ist als Sohn eines Malers am 10. Oktober 1869 in München geboren und empfing seine künstlerische Ausbildung in der Zeichenschule von Heinrich Herterich und auf der Münchner Akademie, wo Höcker ihm die stärksten Anregungen gab.

Ebenfalls einen Künstlervater hat WALTER PÜTTNER, der am 9. Oktober 1872 in Leipzig geboren, aber, da er seit 1873 in Bayerns Hauptstadt lebt, eigentlich ein Münchner ist. Er studierte 1892—1896 bei Höcker und arbeitete von 1897—1899 ausschließlich für die Illustration oder entwarf Plakate und Reklamezeichnungen. 1899 stellte er sein erstes Bild — „Ballade" — aus, widmete sich von da ab mit ganzer Kraft der Malerei und suchte besonders von den alten Meistern, die er 1900—1902 in Italien und später wieder in den Münchner Pinakotheken studierte, zu lernen, ohne dabei das Arbeiten vor der Natur zu vernachlässigen. Haben ihn von den Alten die Venezianer und Teniers am meisten interessiert, so fühlt er sich bei den Neueren am stärksten zu Leibl, Trübner und Schwind hingezogen. In den Bildern, die er seit 1903 in den Ausstellungen der „Scholle" gezeigt hat, erscheint allerdings Trübner als der Hauptanreger, wenigstens in der Malweise. Es wird in diesen Bildern zunächst wohl mehr gewollt als geleistet. Immerhin läßt eine von Püttners neuesten Arbeiten, der „Frühschoppen" (Abb. S. 438) gute Fortschritte bemerken. Doch darf nicht verschwiegen werden, daß die Art Püttners etwas stark prinzipiell wirkt und die Gefahr der Manier in sich birgt. Andererseits ist soviel gesunde Kraft in des Künstlers Streben, daß man das Beste von ihm erhoffen darf.

Man sieht, es fehlt in der „Scholle" weder an verschiedenartigen Begabungen, noch an dem lebhaften Ehrgeiz, sie zu betätigen. Vielleicht geht dieser Ehrgeiz ein wenig zu weit. Nicht, daß die einzelnen Künstler ihr Talent überschätzten, wohl aber, daß sie ihren Kräften zuviel zumuten und Aufgaben angreifen, die sie bei der Kürze der ihnen zum Malen übrigbleibenden Zeit nicht mit der nötigen Gründlichkeit lösen können. In ihrer Rührigkeit denken sie zu wenig daran, daß es nicht so nötig ist, die Besucher ihrer Ausstellungen durch Reichhaltigkeit und Umfang der Werke zu verblüffen, als Schöpfungen von tiefgehender Wirkung zu produzieren; daß es nicht so wichtig ist, von den Ausstellungsleitungen möglichst viel Raum und Wandfläche zu erlangen, als durch sorgliche Auswahl der vorgeführten Arbeiten der Vereinigung eine inner-



WALTER PÜTTNER REISEFERTIG

lich starke künstlerische Position zu schaffen. Die „Scholle" hat in die deutsche Kunst einen neuen frischen Zug gebracht — möchte sie sich nun nicht an diesem einen Erfolge genügen lassen, sondern versuchen, durch Konzentration der Kräfte, durch zielbewußte ernsthafte Arbeit erzieherisch zu wirken, damit die von ihr ausgehende Anregung der deutschen Kunst als dauernder Gewinn und zukünftigen Geschlechtern in dankbarem Gedächtnis verbleibt.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Die Kunst ist eine Tochter der Freiheit; und von der Notwendigkeit der Geister, nicht von der Notdurft der Materie will sie ihre Vorschrift empfangen.

Schiller im 2. Brief »Ueber ästhetische Erziehung« (1795)

*

Das wahrhaft Schöne gründet sich auf die strengste Bestimmtheit, auf die genaueste Absonderung, auf die höchste innere Notwendigkeit; nur muß diese Bestimmtheit sich eher finden lassen, als gewaltsam hervordrängen. Die höchste Gesetzmäßigkeit muß da sein, aber sie muß als Natur erscheinen.

Schiller »Ueber die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen« (1795)

MEIER-GRAEFE CONTRA BÖCKLIN

Julius Meier-Graefe hat ein Buch von 270 Seiten geschrieben, worin er den Nachweis antritt, daß es nichts ist mit Arnold Böcklin.*) Titel und Grundgedanke ist eine Anleihe aus Nietzsches »Fall Wagner« und es war auch Meier-Graefe ursprünglich ein Verehrer desjenigen, den er nun verdammt; aber Wenige werden den Eindruck erhalten, daß es ihm mit dem ersten wie mit dem zweiten Standpunkt ebenso ernst war wie einem Nietzsche. »Odi profanum vulgus et arceo«, das ist der Ton, in dem Meier-Graefe einen Böcklin, einen Klinger und damit obendrein noch seine eigenen früheren Ansichten verdammt. Seine jetzigen aber sind schon von anderer Seite als die Wahrheit über Kunst vorgetragen worden, bevor er sie öffentlich vertreten, vielleicht bevor er sie gehabt hat.

Meier-Graefe glaubt wie Lessing im Laokoon sagen zu können, was in der Malerei erlaubt ist und was nicht. Das Maß aller Kunst ist für ihn allerdings nicht eine falsche Vorstellung der antiken Kunst, es ist vielmehr die Kunstanschauung der Freilichtmaler, genauer die der älteren. Zu diesen gehören wenigstens fast alle, die als die Gottbegnadeten unserer Tage hingestellt werden, wie Manet, Monet, Degas, Lautrec und Max Liebermann. Die Jüngeren

*) Meier-Graefe, J., Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten. Stuttgart, 1905 (Verlag Julius Hoffmann). 3 M.



MAX FELDBAUER — BRAUNER HENGST



WALTER PÜTTNER BAUERNMÄDCHEN

wollen auch in Frankreich wieder etwas wesentlich anderes und Meier-Graefe beklagt das Absterben der Malgenies in fast allen Ländern (S. 217). Die Ausführungen unseres Parisers von wenigen Semestern erinnern etwas an jenen französischen Forschungsreisenden des 18. Jahrhunderts, der bei Anlaß der Ruinen von Persepolis erklärte, er habe in ganz Persien kein Palais gesehen, so schön, wie man es in Frankreich doch auch in kleineren Städten finde.

Der Verfasser stellt jetzt den Künstler schon als Persönlichkeit sehr tief, das heißt er hält ihn für einen Tropf, der ›wie alle kleinen Geister‹ stets in seinem Urteil von rein persönlichen Dingen abhing (S. 210), ›eine beschränkte Persönlichkeit‹ (S. 165) ›Botaniker im Sinne eines vergröberten Ruskins‹ (S. 223). Böcklin gehöre in eine Reihe mit den englischen Praeraffaeliten und Franzosen wie Moreau, die der Verfasser auch verdammt; er habe viel mit Alma Tadema gemein, aber er stehe doch tief unter diesem, er stehe an Kunstverständnis auch tief unter dem Verfasser des Laokoon. ›Er (Böcklin) vereint in seiner Person alle Sünden der Deutschen gegen die Logik der Kunst. Er ist das Resultat der Rasse anhaftender, lange geübter Irrtümmer und wurde zur Veranlassung neuer Trugschlüsse‹ (S. 197). Es soll auch Thoma, Klinger usw. getroffen werden. ›Wenn man an seinen Froschkönig denkt, erscheint alles, was uns der Imperialismus unserer Tage beschert hat wie gelindes Lächeln‹ (S. 141). Bezeichnend für Böcklins kindlich-harmlose Denkungsart seien seine Ideen über die Konstruktion einer Flugmaschine, sein Glaube, daß auf der Sonne gute Geister wohnen. ›Das Unvollkommene seines Wesens tritt uns in allen seinen Betätigungen entgegen.‹ ›Wie er malte, so im Prinzip bildhauerte, dachte, schrieb und sprach er‹ (S. 140). Gegen den Schluß des Buches wird der Verfasser pathetisch: ›Kein Band zwischen dem Heiligsten und der Menschheit, das nicht durch den Kultus dieses Pseudopriesters zerrissen würde.‹ (S. 266 oben.) ›Ich liebe den Bauern, der nur an seinen Acker denkt und freue mich des Börsianers, der mir vertraulich zu verstehen gibt, daß die leichtesten Künste nicht die schlechtesten sind, aber bedenklich erscheinen mir die Kunstfreunde, die Böcklin und Rembrandt gleich beglückt verehren.‹ (S. 266 unten). ›Odi profanum vulgus et arceo.‹

Es gibt wohl einige Stellen, wo Meier-Graefe andeutet, daß Böcklin doch eine vorübergehend befreiende Wirkung ausgeübt habe, daß er vielleicht im Lichte späterer Jahrhunderte in irgend einem Sinne als Kulturgut erscheinen könnte, allein es ist ihm mit diesen Stellen offenbar weniger ernst als mit den anderen. ›Die Art (Böcklins) ist es, die keinerlei Wertung zuläßt und deshalb ist Böcklin überhaupt kein Wert im strengen und gerechten Sinne‹ (S. 220).

Der Verfasser nimmt sich die Mühe, diese Wertlosigkeit durch eine umständliche Beweisführung zu erhärten. In seiner Lehre von den Einheiten vertritt er die Anschauung, mit der die Kunstwissenschaft seit Jahrzehnten als einer Tatsache rechnet, daß nicht bloß jedes Kunstwerk ein einheitlicher Organismus sein müsse, sondern auch jedes Künstlerindividuum von Anfang eine ganz bestimmte persönliche Note bringt und daß sogar die Folge verschiedener Persönlichkeiten eine einheitliche Entwicklung aufweist. Seit dem 15. Jahrhundert beginne nun eine Entwicklungskette (der zweite ›Entwicklungsstrang‹), der mindestens seit dem 17. Jahrhundert alle großen Meister angehören und die zur immer konsequenteren Ausbildung der Freilichtmalerei führe. Die frühere Entwicklung der Malerei (der erste ›Entwicklungsstrang‹) habe zwar auch Kunst hervorgebracht, aber heute gebe



MAX FELDBAUER GESPANN

es keine andere Losung mehr als entweder zu dem zweiten »Strang« zu gehören oder kein Künstler zu sein.

Böcklins Tätigkeit zerfällt nun nach Meier-Graefe in zwei Perioden, die miteinander, im Prinzip wenigstens, so wenig zu tun haben, als ob der Künstler ein anderer Mensch mit anderem Temperament geworden wäre und schon dieser Bruch beweise seine Minderwertigkeit. Meier meint die Zeit vor und nach 1862/63.

Sonst sind Ehrlichkeit und Konsequenz im Irrtum das einzige, was rückhaltlos bei Böcklin anerkannt wird (S. 151, 152 und auch sonst); allein das ganze Buch läuft im Grunde darauf hinaus, das Gegenteil zu beweisen und jene Wandlung wird so dargestellt, als ob Böcklin durch Typhus und anderes Elend gebrochen, wörtlich: »aus inneren und ökonomischen Gründen« nach etwas Neuem, d. h. nach stärkeren Reizmitteln gesucht und dies vor den antiken Malereien im Großdekorativen gefunden habe (S. 162).

Vorher befinde er sich auf dem Wege, auf dem heute allein noch Kunst möglich sei; ein geringerer als der junge Menzel, habe er doch ganz Erträgliches geleistet. Er hat in der Tat mit dem Sonnenflecken auf seinem Pan im Schilf 1859 in München eine ähnliche Begeisterung hervorgerufen wie Max Liebermann fast ein Menschenalter später mit den Sonnenflecken in seinem Altmännerhaus. Nachher aber verurteilte er diese Zeit. Nun wird er nach Meier-Graefe der Nichtkünstler, der er ist. Das »Proletarische« melde sich schon in dem Porträt des Bildhauers Kopf, das heißt zu der Zeit, da er die Villen am Meer in der Schackgalerie schuf.

Sein Streben nach dem Großdekorativen sei ein Streben nach banaler Deutlichkeit, ein Archaismus, mit dem er sich außerhalb jeder Zeit und jeder gesunden Entwicklung stelle. Wenn Poussin oder Ingres auf die Antike, andere auf die Meister des 17. Jahrhunderts zurückgriffen, so sei das was anderes. (Man pflegt eben in Frankreich über die älteren Meister den Stab nicht zu brechen, auch wenn man ihnen nicht folgt.) Nach Meier-Graefe brachten jene echten Künstler, die auf ältere zurückgriffen, immer noch etwas hinzu, Böcklin nach Meier-Graefe also wohl nicht oder doch nichts Modernes, nichts künstlerisch Berechtigtes.

Böcklin werde nun wie Menzel und Knaus zum Illustrator, er stehe als Künstler aber tief unter einem Knaus. Seine Werke sind »Illustrationen ohne Buch, Mosaiken ohne Wand, Theater ohne Bühne« »mit keiner hohen Kunst mehr zu vergleichen«. Er hasse deshalb alle echten Maler, alle echten Landschafter. Er werde theatralisch, aber seine Helden seien stumm und bewegen sich nicht (S. 228), er schaffe nach Art populärer Theaterschreiber, die nicht



LEO PUTZ PORTRÄT



LEO PUTZ PICKNICK

über den Titel hinauskommen und das Publikum mit Nebensachen unterhalten (S. 245), er gehöre zu denen, die durch Neuheit der Scene wirken zu müssen glauben. Es sei nicht einzusehen, warum ein Jules Verne als Künstler unter Böcklin stehen sollte (S. 248). Kurzum nach Meier-Graefe ist Böcklins Seeschlange eine Spekulation auf den Abonnentenfang und der ganze Künstler der Hauptrepräsentant der Butzenscheiben-Renaissance und der Vater des Knallbarocks. Zu genießen ist für Meier-Graefe der Mann dagegen, wo er Späße macht. »Nur im Reich der »Zentauren« wirkt die Gesittung des Autors nicht ohne weiteres abstoßend.« Der Schöpfer der Toteninsel ist ein zwar unfeiner, oft auch zum guten Teil unfreiwilliger aber im übrigen echter Komiker: »Vielleicht liegt hier der einzig wirkliche Wert, der ... von der Zukunft geschätzt werden wird« (S. 254).

Meier-Graefe weiß wohl, daß sich neuerdings bei französischen und anderen Impressionisten, selbst bei Liebermann, ein Drang nach Herausarbeitung »einer immer einfacheren und immer mächtigeren Form«, nach einer Wirkung in großen Linien und Flächen regt (S. 178 u. ff.) und daß dies etwas Aehnliches ist wie das, was sich bei Böcklin dreißig Jahre früher vollzogen hat. Allein auch die Kämpfe der Weltgeschichte sind vielfach nur Kämpfe um Nuancen, nicht um Prinzipien und wer Böcklin nur als Komiker ernst nimmt, wird eben keine Aeußerung des Mannes würdigen können und wenn es sich auch nur um die Zusammenstellung dreier Farben handeln sollte.

Immerhin ist aber nachzuweisen, daß Böcklin ein viel konsequenterer Kunstbösewicht war, als Meier-Graefe annimmt. Nur die eine jener beiden sich widersprechenden Behauptungen ist richtig. Böcklin war ehrlich und konsequent und hatte nicht jene zwei Perioden oder doch deren viel mehr.

Fürs erste gibt es, wie schon Lichtwark bemerkt hat, Werke aus der vorrömischen Zeit, wo sich schon deutlich der spätere »populäre« oder »proletarische« Böcklin äußert, sie sind nur nicht, wie Lichtwark meinte, vor, sondern nach Düsseldorf und zwar in Basel, unmittelbar vor der ersten römischen Reise

entstanden. Ich habe alle diese Werke getreulich und wahrscheinlich mit annähernder Vollständigkeit in den neuern Auflagen des dem Böcklinwerk beigegebenen Kataloges mit Angabe des Aufbewahrungsortes verzeichnet. Der Verfasser hätte diese Dinge schließlich ohne großen Zeitverlust sehen können. Er scheint irgend eine der älteren Auflagen des Kataloges benützt zu haben. Es ist zweitens doch recht unwahrscheinlich, das heißt eine ungeheuerliche Behauptung, daß Böcklin aus »inneren und ökonomischen« Gründen 1862 eine Richtung einschlug, die seine und seiner Familie Existenz noch etwa 15 bis 20 Jahre bedrohte, denn es war gerade die Zeit, wo er mit erheblichen Ersparnissen in der Tasche eine sichere Professur aufgegeben hatte und meinte, es müsse ihm jetzt überhaupt glücken, und das hätte Meier-Graefe wissen können. Böcklin kehrte damals einfach, weil er einen Moment aufatmen und sich auf sich selber besinnen konnte, bewußt zu dem zurück, was er in dunklerem Drange schon früher erstrebt hatte. Endlich ist der Einsiedler der Nationalgalerie, wo sich das Böse mit dem Guten noch gemischt zeigen soll, nicht vor, sondern nach der Mehrzahl jener von Meier am meisten verabscheuten Werke entstanden, das heißt, es ist das erste Anzeichen des Alters. Das alles ist nicht ganz unwichtig, es heißt so viel: Böcklin ist den von Meier-Graefe vorgezeichneten Pfad der künstlerischen Tugend nur gewandelt in einer Periode des jugendlichen Tastens, da er ganz übernommen war von neuen Eindrücken und Einflüssen, er hat mit diesen Versuchen großes Aufsehen erregt und, wie Meier-Graefe wissen konnte, große äußere Erfolge errungen, es aber trotzdem anders gestimmten Naturen überlassen, auf diesem Wege ein hohes Ziel zu erreichen.

Allerdings kam er diesem Pfade vielleicht wieder etwas näher, als das Alter herankam, ja wenn man das Lob eines Gewährsmannes von Meier-Graefe über ein Spätwerk ernst nehmen darf, so hat er sich, vom Schlage gebrochen, angesichts des Todes noch ganz bekehrt. In seiner Sünden Maienblüte war er aber immer anders. Auch sonst etwas hartnäckig, konnte er zwar Lionardo und Rembrandt tatsächlich nicht leiden, aber seiner Begeisterung für zwei andere »echte« Maler, Rubens und Grünewald, blieb er treu, er redete von den Landschaften im Palazzo Pitti und von Grünewald noch wenige Wochen vor dem Tode mit ähnlicher Hochachtung wie von alten Glasgemälden in S. Croce. Auch diese Kleinigkeit ist nicht ganz unwichtig, sie deutet darauf hin, daß der Stern, nach dem der Verfasser sein Schrot verschießt, nicht nur entfernter war als dieser annimmt, sondern überdies nach einer ganz anderen Richtung flog.

H. A. SCHMID



FRITZ ERLER DER FECHTER

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. Ueber die Bilder von WERNER SCHUCH läßt sich leicht spotten. Man vergißt jedoch ganz, daß der Maler in seiner Art einst genau so tüchtig war, wie Joseph v. Brandt, Camphausen, Hünten und andere Maler, deren Feldherrenporträts und Schlachtenbilder in vielen deutschen Galerien hängen. Die Schuch-Ausstellung bei *Keller & Reiner* erinnert mit ihrem Inhalt stellenweise an glücklichere Tage und Werke des Künstlers. Man sieht da ältere Bilder von ihm, bei denen durch einen schönen geschlossenen Ton das Wirrsal von Details und Farben erfreulich zusammengehalten, ja fast verdeckt wird und die künstlerisch sicherlich um nichts geringer sind, als viele noch für gut gehaltene Werke aus den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts. Schuch hat nur den Fehler mancher Maler der älteren Generation gemacht, seine Farben aufzuhellen. Dadurch tritt das Zeichnerische und Kleinliche seiner Darstellungsweise sehr auffällig hervor, und man hat oft den Eindruck von etwas höchst Langweiligem und Trivialem. Ob da nun der Große Kurfürst oder Wilhelm II. hoch zu Roß erscheinen oder Ahasver sich von einem Felsen aus die Welt betrachtet. Schuch mangelt ersichtlich die Fähigkeit, zwischen dem für die Darstellung Wichtigen und Unwichtigen zu unterscheiden. Darum taugen auch seine Landschaften nichts, trotz mancher vorzüglich studierten Stellen und deshalb wirken seine neueren Bilder so leicht unkünstlerisch. Im *Salon Paul*

Cassirer gibt es eine neue große Kollektion von Bildern VINCENT VAN GOGH's. Einiges darunter ist wunderschön, so das noch ganz unter Manets Einfluß gemalte »Restaurant de la Sirène« in irgend einem Seebad, eine »Landschaft von Arles« mit den sich breitenden Feldern, ein »Sonnenuntergang« über einem bewegten grünen Terrain, das hinten von blauen Bergen begrenzt wird, eine »Pappel im Getreidefeld«, ein »Blumengarten«. Man muß immer wieder diese temperamentvolle Pinselführung, diese fabelhafte Sicherheit der Zeichnung, das unfehlbare Gefühl für das Bildmäßige, den vornehmen künstlerischen Sinn des Malers bewundern, darf sich aber nicht verhehlen, daß van Gogh in einigen weiteren Bildern zu inkomplett und in anderen zu gewalttätig ist, um dauernd zu befriedigen. Nicht alle Genialität bleibt dauernd genießbar. Sehr merkwürdig sind drei Porträts von FRANCISCO DE GOYA. Dr. »Tadeo Bravo de Rivero« lebensgroß mit rotem Frack, grauen Pantalons, seinen Hund neben sich, in einer Landschaft stehend. Ein schönes Repräsentationsstück. Dann ein Brustbild »Goya a su Amigo Marñ Zapater 1797« bezeichnet, mit herrlich gemalten Augen und Mund, das den Freund des Malers in dunkler bürgerlicher Kleidung darstellt, und endlich ein Porträt eines Herrn Gasparini im Hofkleid mit goldgestickter roter Weste, das als Menschenschilderung vielleicht ein wenig gegen die beiden anderen Bildnisse zurückbleibt. Immerhin leidet ein nicht übler ZULOAGA, der Künstler mit drei Damen auf einem Balkon, unter dieser Nachbarschaft, während PAUL CÉZANNE und CLAUDE MONET mit je einem älteren Stilleben sich durchaus neben dem alten Meister halten. Eine größere Anzahl von Bildern VALLOTON's zeigen, daß dieser als Maler sich neuerdings an Vuillard anschließt und wie sein Vorbild gern Interieurs mit lebhaft gemusterten Tapeten, Vorhängen und Möbelüberzügen malt. Aber auch an phantastisch-mythologischen Bildern fehlt es nicht. Freilich ist Valloton da am wirksamsten, wo er seiner Neigung für die Silhouette nachgeht, wofür hier ein Bild mit Fischern zeugt, die Mann an Mann über eine Kaimauer gelehnt, ankommende Boote erwarten, und ein anderes, wo viele Angler, über dieselbe Kaimauer gebeugt, ihre Reversseite dem Beschauer zuwenden. In Porträts, Landschaften und einer Aktstudie zeigt KONRAD V. KARDORFF seine Bemühungen um die gute Malerei. Er hat ein gewisses gutes Gefühl für Farbe, aber noch zu wenig Charakter im Ausdruck. Manches seiner Bilder sieht gar zu französisch aus, was leider auch immer noch für ULRICH HÜBNER gilt, der mit drei Landschaften erschienen ist. Von LIEBERMANN ist eine etwas farblose Studie zu seiner alten »Seilerbahn« und das »Altfrauenhaus in Leyden« mit den schönen Dahlienbüschen ausgestellt. Der im *Künstlerhause* vorgeführte Nachlaß von RICHTER-LEFENSDORF bietet zu näherem Eingehen keinen Anlaß. Es ist durchaus das Uebliche, was der Berliner Landschafter hervorgebracht hat, manchmal mit, recht häufig aber auch ohne Geschmack und oft in einem Format, das zu beherrschen sein malerisches Vermögen nicht ausreichte. Das gleiche läßt sich von den Leistungen des ebenfalls verstorbenen Landschafters H. KOHNERT sagen. Der Düsseldorfer H. LIESEGANG hat es leicht, mit einigen seiner feintönigen Bilder aus Holland und vom Niederrhein diese Berliner in den Schatten zu stellen. Von dem Münchner HERMANN NEUHAUS sieht man mehrere seiner höchst mäßig gemalten Bilder, die in anspruchsvollen, besonders dazu geschaffenen, sie teilweise ergänzenden Rahmen stecken, als ob der beste Rahmen eine mindere Malerei genießbarer machen könnte. Erstrebt ist natürlich ein Gesamtkunstwerk; aber wegen mangelhafter Begabung für die Hauptsache nicht erreicht. Im *Salon Casper* lernt man einen neuen talentvollen Graphiker von internationaler Gewandtheit und Vielseitigkeit, W. RUDINOFF, kennen. Das Beste leistet er in kleinen Zeichnungen und Radierungen, die das Leben von Paris, Landschaften und Porträts zum Gegenstand haben und oft sehr geistreich gemacht sind. Fehlt leider nur das Persönliche. Man denkt vor Rudinoffs Arbeiten vor allem an Steinlen und Whistler. Auch Oelbilder von ihm sind da, Landschaften und ein Porträt, die aber aufrichtig schlecht wirken. Recht wenig Eindruck macht die Kollektiv-Ausstellung der *Düsseldorfer Künstler-Vereinigung von 1899* in *Ed. Schultes Kunstsalon*, die von bekannteren Künstlern, wie Claus Meyer, Carl Becker, Ludwig Keller, Walter Petersen, H.



REINHOLD MAX EICHLER — SCHWÜLER ABEND

Liesegang, Heinrich Heimes und Philippi beschickt wurde. WALTER PETERSEN zeigt süßliche Porträts von oft abscheulicher Farbigkeit, LUDWIG KELLER das scheinbar gut charakterisierte Bildnis eines greisen Herrn, das freilich zu hart und schwärzlich gemalt ist, RUDOLF HUTHSTEINER ein überblankes, spiegelndes niederrheinisches Interieur, PETER PHILIPPI Bildnisse von einer absolut äußerlichen Intimität mit Anlehnung an altmeisterliche Vorbilder. Am ehesten passieren noch die Landschafter H. LIESEGANG, FRITZ WESTENDORP, O. ACKERMANN und MAX HÜNTEN und die Marinemaler CARL BECKER und HEINR. HEIMES, obwohl keiner von ihnen in seinen Leistungen eine besondere Höhe erreicht. Der Stuttgarter C. A. VON OTTERSTEDT sucht in seinen Blumenstücken und mythologischen Bildern die Mängel seines Könnens durch leuchtende, transparente Farben vergessen zu machen. In EMILE BERNARD lernt man einen Künstler kennen, der die Venetianerin des Volkes so schildern möchte wie Zuloaga die Spanierin. Manches scheint gut beobachtet, aber die Zeichnung taugt nichts und die Malerei läßt alles zu wünschen übrig. Mit der Luft- und Farbenperspektive führt Bernard einen aussichtslosen Kampf und da ihm sogar das romanische Pathos fehlt, bleibt nichts als der Mut zu bewundern, mit dem sich ein so unzulänglicher Künstler in einem fremden Lande, einem fremden Publikum vorzustellen wagt.

HANS ROSENHAGEN



WALTER PÜTTNER — FRÜHSCHOPPEN

ZÜRICH. Im *Künstlerhause* stellte sich mit einer großen Kollektion HEINRICH ALTHERR aus Basel ein. Altherr knüpft bei den deutschen Künstlern an, denen jetzt später Nachruhm wird, bei Feuerbach, bei Hans von Marées. Er liebt die strenge Linie, die scharfe Kontur und das maßvolle Kolorit, das aus stilistischen Gründen meist nur auf wenige Töne, Blaugrün, Gelb und Schwarz reduziert ist. Der Grundton seiner Bilder ist ein schwermütiger, sehnsüchtiger und klagender. In Kompositionen und Porträts findet seine Kunst beredten Ausdruck. Gleichzeitig mit Altherr hatte WILHELM BALMER, der Basler



WALTER GEORGI — MEINE ELTERN

Kindermaler, ausgestellt. Mit Freuden begrüßte man eine Anzahl ausgewählter bester Werke von LUDWIG DILL. — Die April-Ausstellung brachte ein kleines Ereignis: das Debüt einer neuen Züricher Künstlervereinigung, die sich bis jetzt noch keinen Namen beigelegt hat. Künstler, wie GATTIKER, FRITZ WIDMANN, WÜRTENBERGER gehören ihr an. Die Ausstellung zeigte Schlechtes und Gutes nebeneinander. Gutes von den drei Genannten, unter denen Fritz Widmann, der Züricher Landschafter, immer mehr als geschlossene Persönlichkeit heraustritt. Es ist feste und solide Malerei, die Widmann gibt, es sind Farben von kräftiger, frischer Wirkung. Ernst Würtenberger ist ein Kolorist und zwar ein koloristischer Experimentierer. Ich habe von diesem Künstler im Vorjahre eine Serie charakteristischer Porträtstudien gesehen, in markanten Konturen charakterisierende Werke, die nur darunter litten, daß der Künstler hervortretende Züge mitunter etwas übertrieb. Was an ihnen gefiel, war die farbige Komposition. Ein Porträt von dem jüngst verstorbenen Tiermaler Rudolf Koller zeigt einen alten Mann in verfallener Greisenhaftigkeit gegeben, Witz und Humor spricht aus zwei kleineren Bildchen Würtenbergers, einem Ausflügler, der im Wald ein Lied auf der Trompete bläst und dem Konterfei eines originellen Alten, während ein größeres Bild die farbige Disposition noch etwas vermissen läßt. Stimmungsvolle Radierungen und feine Zeichnungen läßt HERMANN GATTIKER sehen, Landschaften, in denen der Künstler durch Kombination aller Arten von Technik tiefe und gehaltvolle Werke der Schwarz-Weiß-Kunst schafft. Die April-Ausstellung vermittelt schließlich, um damit das Beachtenswerte herauszugreifen, noch die Bekanntschaft mit zwei jungen Künstlern von starkem Talent und ungewöhnlicher Vielseitigkeit, HANS BRÜHLMANN und HANS STURZENEGGER. Brühlmann scheint nach florentinischen und Böcklinschen Vorbildern zu schaffen. Seine Technik, zuweilen noch etwas manieriert, flockig, ist selbständig, sein Kolorit zeigt Begabung. Ein bürgerliches Genrebildchen, das mich etwas an Karl Spitzwegs gemütliche Romantik erinnerte, hat Hans Sturzenegger mit dem mondbeleuchteten alten Städtchen und einem nächtlichen Liebesintermezzo gegeben. Der gleiche Künstler zeigt eine schön geschaute Regenbogenlandschaft mit einer trefflich herausgearbeiteten helldunklen Gewitterstimmung. Radierungen von dem Brugger EMIL ANNER, scharf modellierte Porträtbüsten von dem Züricher Bildhauer HERMANN BALDIN, einem der talentvollsten Schweizer Plastiker, gehören zum guten Inventar der Ausstellung. In einem Gemälde »Golgatha« gibt G. A. NEUMANN-St. George bei nächtlicher Beleuchtung geschickte Massenentwicklung, in zwei Landschaften WILLY HUMMEL Naturbilder, die mit selbständigem Empfinden und sicherer Hand geschaffen sind.

DR. HERMANN KESSER

PRAG. Die neugegründete Landesgalerie für das Königreich Böhmen ist am 14. Mai in provisorischen Räumlichkeiten eröffnet worden. Für die deutsche Abteilung wurden zahlreiche größere Ankäufe beschlossen, u. a. Radierungen von EMIL ORLIK und RUDOLF JETTMAR. Für die tschechische Sektion wurde der Nachlaß von FELIX JENEWEIN für 24000 Kronen angekauft.



ADOLF MÜNZER — LASTWAGEN



FRANZ WILHELM VOIGT PORTRÄTSTUDIE

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

KARLSRUHE. OTTO UBBELOHDE, bisher in Goßfelden bei Marburg, wurde als Lehrer an die hiesige Kunstgewerbeschule berufen und hat den Ruf angenommen.

BRESLAU. Der hiesige Porträtist MAX KRUSEMARK, der den Prinzen Heinrich von Preußen schon wiederholt gemalt hat, erhielt von diesem wiederum einen Auftrag, sein Bildnis zu malen.

LEIPZIG. Als Leiter der hiesigen Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe wurden Professor FRANZ HEIN aus Karlsruhe und Graveur SCHILLER aus Berlin berufen.

DARMSTADT. Maler ADOLF BEYER ist vom Justizministerium mit der Ausführung eines großen Repräsentativbildes des Großherzogs für den Neubau des Amtsgerichtsgebäudes beauftragt worden. -r.

INNSBRUCK. Professor JOSEF SCHRETTER wurde nach Schwerin berufen, um die Braut des deutschen Kronprinzen, Prinzessin Cäcilie, zu malen; anläßlich der Uebergabe des Bildnisses wurde dem Künstler auch Gelegenheit gegeben, eine Porträtskizze des Kronprinzen aufzunehmen. z.

BERLIN. Den Professortitel erhielten die Lehrer an der hiesigen Kunstakademie OSWALD KUHN, WILHELM HERWART und PETER BREUER.

BERLIN. Bildhauer Professor OTTO LESSING wurde zum Senator der Akademie der Künste in Berlin ernannt.

GESTORBEN. Am 12. April in Freiburg i. Br. die Malerin AUGUSTE SCHEPP, geboren am 3. April 1846 in Wiesbaden. Die Verstorbene war Mitglied der Münchener Sezession. Ihre im besten Sinne modern empfundenen kleinen Figurenbilder und feinen Interieurs, namentlich aus dem Freiburger Münster, haben viele und verdiente Anerkennung gefunden, z. B. 1893 durch Verleihung der goldenen Medaille der Chicagoer Weltausstellung. Ihre Ausbildung hatte die Künstlerin 1866 bei Neureuther in München begonnen, dann in Düsseldorf bei Karl Sohn und nachher in Karlsruhe fortgeführt. Nach weiteren Studien in Wien und Paris lebte Auguste Schepp längere Jahre in Kassel, von 1892 ab in München und endlich in Freiburg, wo sie nach langem Leiden ihr Leben beschloß. — In Berlin der aus Hamburg gebürtige Bildhauer ARTHUR BOUÉ, 37 Jahre alt, ein Schüler Schapers, bei dem er vor 20 Jahren seine künstlerische Laufbahn begann. — In Hamburg 77jährig der Bildhauer KARL BÖRNER, von dem viele Figuren für das neue Rathaus stammen. — In Düsseldorf der Maler VINCENT DECKERS, 40 Jahre alt.

Redaktionsschluß: 18. Mai 1905 Ausgabe: 1. Juni 1905

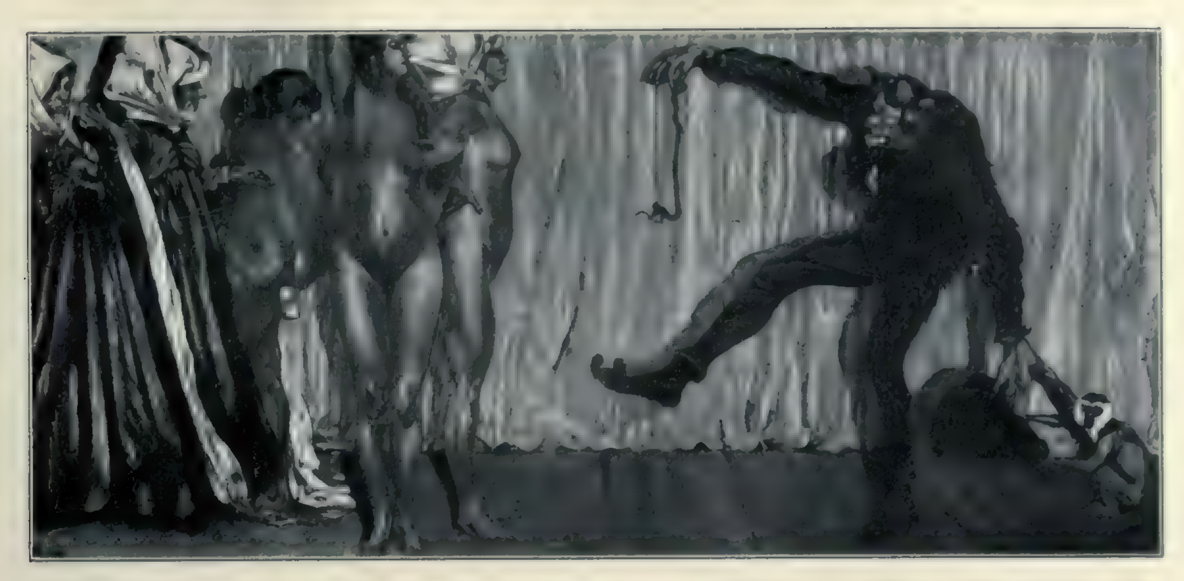
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ

Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München

23. Ausstellung der Wiener Sezession •

OTTO FRIEDRICH
• • EITELKEIT • •





ALOIS KOLB HARLEKIN, EIN FASTNACHTSSPIEL

23. Ausstellung der Sezession in Wien

DIE XXIII. AUSSTELLUNG DER WIENER SEZESSION

Von B. Zuckerkandl

Es ist nicht zu leugnen, daß in der Wiener Sezession zwei Strömungen herrschen, daß sich im Laufe der Jahre zwei Parteien herausgebildet haben, die scharf sich gegenüberstehenden künstlerischen Prinzipien huldigen. Es gibt eine Stil-Gruppe und eine realistische Gruppe. Die einen betrachten „Kunst" als Einheit, als großen dekorativen Zusammenhang architektonischer, bildnerischer und angewandter Gestaltungen; die anderen wollen von der Unterordnung, von der Harmoniesierung des Kunstwerkes mit dem Ganzen nichts wissen. Das Bild oder die Plastik als Selbstzweck erscheint ihnen als wesentlich. In früheren Jahren nun waren die Stilisten, oder sagen wir es geradeaus, war die Klimt-Gruppe meist für den Charakter der Ausstellungen maßgebend. Moll, Hoffmann, Moser, Bernatzik, Roller brachten Programm-Ausstellungen, Vorführungen mit großem gedanklichen Untergrund und mit weiten Kultur-Ausblicken. So war die *Beethoven-Ausstellung* ein hochinteressanter Versuch, neue architektonische und plastische Schmuckart zu dekorativen Zwecken zu schaffen und das Fresko wieder zu beleben. Eine kunstgewerbliche Schau brachte die Wesensart der Mackintosh mit den verwandten Neigungen der Wiener Moderne in Berührung. Die Revue über den Impressionismus war ein lehrreicher Rückblick auf einen der stolzesten Entwicklungs-Momente der Malerei; die Gesamt-Vorführung von Klimts Schaffen eines der erlesensten, edelsten Beispiele, in welcher Art der Ausschnitt einer seltenen Individualität dem Publikum am eindringlichsten zum Bewußtsein gebracht werden kann. Eine Ausstellung der Oesterreicher hatte zum Programm: dem Einzelnen den Einzelraum, die andere wieder suchte den Akt, das Figurenbild gegen die einreißende Bequemlichkeit der Landschaftsskizze auszuspielen. Immer war ein höherer Standpunkt, ein gemeinsamer Gedanke der Impuls der jeweiligen Aussprache.

Dieses Jahr nun sind die Realisten zu Wort gelangt, und sie haben sich beeilt, ihre Ausstellungs-Ansichten zu vertreten. Sie sind eigentlich zur etwas außer Kurs geratenen Ansicht des l'art pour l'art zurückgekehrt. Sie betonten in allen drei Vorführungen des Jahres den Grundsatz, möglichst gute Ergebnisse fremder oder einheimischer Kunst in möglichst guter Aufstellung zu zeigen. Denn auch die vorausgegangene Plastiken-Ausstellung gab kein scharf umrissenes Bild weder einer Richtung noch kämpfender Gegensätze, sondern nur ziemlich zufällige Aneinanderreihungen moderner Produktionen. Was der Tag dem Schaffen des Einzelnen brachte, davon allein erzählte dieses Jahr uns die Wiener Sezession, *nicht* aber wie der Einzelne dem Ganzen gegenüber sich verhält.

So wollen auch wir hier eine kunterbunte Revue der vielen sehr guten Bilder geben, welche diese Frühjahrs-Schau schmücken. Sowohl figurale als auch rein landschaftliche Werke bester Art gibt es da. Gleich ein Bild von großer Einfachheit und Sammlung ist JÄGER's „Rast" (s. Abb. S. 454). Auf felsengeklüftetem Berg, vom Aufstieg ermattet, sitzt die Bäuerin, ihr Kindlein an der Brust. Der selbstverständliche, notwendige Lebensakt fügt sich dem ruhigen Rhythmus der still atmenden Natur harmonisch ein. Aufmerksam, mit dem Ausdruck vollständigster Selbstvergessenheit, wie nur Nährende ihn haben, blickt die Mutter auf das Kind. Nur in wenige starke Flächen ist das Bild geteilt. Moosbedecktes Gestein, sich aufwärts windender Pfad, stille weiße Wolkenballen auf dunkelblauem Horizont und da hinein in feinster Raumabwägung das atmende Leben gesetzt. Den Künstler ehrt wie stets sein hoher Ernst. Und der Ankauf seiner Schöpfung durch die Hörmann-Stiftung ehrt sein Werk. Nicht weit davon sehen wir ein feines Frauenbildnis. LIST hat es gemalt (s. Abb. S. 443). Ein Porträt, welches eine Geschichte erzählt. Also ein Porträt mit innerem Erlebnis. Die blonde Frau blickt mit anmutiger Melancholie sinnend, wie in sich horchend. Ganz weiß mit wenig Schwarz ist ihre Gewandung, der blonde Kopf von schwarzem Hut gerahmt, ganz weiß das Kanapee, in welchem sie lehnt, nur von schmaler schwarzer Holzrahmung begrenzt, ganz weiß der flimmernd zitternde Hintergrund, der sie umgibt, nur von einem dünnen schwarzen Rahmen geschlossen. Das Ganze sieht aus wie ein Parte eines gestorbenen Glückes. Malerisch sind die Tonwertungen von feinster Stufung, formal sowie rhythmisch die Lösung der Linien sehr glücklich. So recht mit der leisen Wehmut des Vorwurfes kontrastierend, lacht übermütig ein Malscherz des Polen MEHOFFER von der Wand herab. *Europa jubilans* nennt der Künstler das geistreiche Genrebild (s. Abb. S. 463). Ein kleines Kammerkätzchen sitzt lachend auf dem schwellenden Sofa. Japanische Altertümer füllen den Raum. Sinn braucht man in die offenbar rein koloristische Intention nicht hineinzutüfteln. Dem Wesen der Dinge wollte der Maler nahekommen. Ein



ALOIS HÄNISCH — EINE ALLEE

23. Ausstellung der Sezession in Wien



23. Ausstellung der Sezession in Wien ◆

WILHELM LIST ◆ BILDNIS IN SCHWARZ-WEISS ◆ ◆ ◆

Bronzedrachen, eine eiserne Rüstung, kleine Fayencefigürchen und drei goldene Buddhas von leuchtenden Brokaten sich abhebend, sind in ihrem Materialausdruck glänzend wiedergegeben. Dies mag genügen. Von einem andern Polen, von Axentowicz, sehen wir die Studie eines ruthenischen Bauernmädchens, welches einen interessanten Nationaltypus wiedergibt (s. Abb. S. 456). Meisterhaft ist des Maler-Dichters Wyspianski's „Kind mit dem Blumentopf". Es ist ein Moment herausgegriffen aus einer Reihe Kinderbildnisse, welche der Meister von seinen Kleinen für sich als Fries seines Schlafzimmers gemalt hat. Man weiß, daß Wyspianski vielfach mit großen Kartons für Kirchenglasfenster beschäftigt ist. Daher er in seiner Technik etwas von der scharfen Flächenabgrenzung, von der starken Konturengebung der Glasbilder behalten hat. Es sind die reizvollen Bewegungen unschuldiger Kindheitsmotive in wunderbarer zeichnerischer Ornamentik festgehalten. Anders das Kinder-Porträt von Weiss (s. Abb. S. 457). Das will *nur* die Impression wiedergeben; da ist voller Kinderstuben-Realismus darin. Das spielende Kindchen, welches mit seinem Holzpferde gerade eine so intime Zwiesprache hält, und die so gewohnheitsmäßig, gleichgültig zusehende Wärterin sind rasch hingesetzte, gut aufgefangene Alltagsspiegelungen. Malerisch sehr kräftig in Hauptaccente konzentriert, leider weniger zusammengefaßt, mit großen leeren Stellen in dem offenbar auf zu großer Leinwand konzipierten Bild ist Friedrich's „Eitelkeit" (s. Abb. gegenüber S. 441). Es ist ein sehr guter Frauenakt — um diesen allein handelte es sich ja wohl nur und um die Spiegelungen des Lichtes auf dem lebendigen, zart geröteten Fleisch, um das Herausholen der Perlmuttertöne auf der straffen weißen Haut. Aber trotzdem ist in der Pose der Frau, in den Details der Umgebung eine gewisse kokette Süßlichkeit, welche ganz und gar nicht in dem Wesen Friedrichs liegt. Die Natur und das Leben pflegen ihm sonst mehr zu sagen, als es diesmal der Fall ist. Dagegen bietet König eine Ueberraschung. Der Maler der friedlichen, sonnigen Landschaftsstimmungen ist in dekorativ stilistischem Gewande aufgetreten und bringt ein Bild „Gefangene" (s. Abb. S. 451). Von blaugoldenen Fliesen heben sich die kauernden Gestalten einer gefesselten Sklavin und eines Wächters ab. Sie sitzt mit gesenktem Haupt, in versunkener Hilflosigkeit ihres Loses harrend, er blickt mit unbeweg-



ADOLF LEVIER — MEIN NEFFE

23. Ausstellung der Sezession in Wien



ADOLF HOLZEL — BAHNÜBERGANG BEI DACHAU

23. Ausstellung der Sezession in Wien

lich starrem Antlitz ins Leere, stumpfsinnig und tierisch gehorsam seines Amtes waltend. Eine brütende Ruhe senkt sich auf die zwei ganz nackten Gestalten herab und ein großes Schweigen erfüllt den Raum. Es ist viel von Ergebung und viel von Unabänderlichem in dieser Vision niedergelegt. Fröhlich und vielsagend, wie nur das echte Märchen es sein kann, ist das Anfangsbild zur Dornröschen-Serie, welche LIEBENWEIN gemalt hat. Der „Ritter auf Kundschaft wartend" (s. Abb. S. 458) beugt sich vom Pferd zum Knecht herab, der ihm den Weg weisen soll zu Dornröschens Schloß. Und was der nebstbei alles erzählen muß, das merkt man dem hastig horchenden Prinzen wohl an. In voller Erntelust steht das Feld, oben aber auf hohem Fels sieht man die schlummernde Burg, umarmt von rankenden Rosen. Dieser Introduktion voll harmloser Märchenlust folgt viel natürlicher, inniger Märchenzauber.

Nun wäre bis auf ein frisches Knaben-Porträt LEVIER's (s. Abb. S. 444) die Reihe unserer figuralen Abbildnisse eigentlich erschöpft, und die Landschaften treten in ihre Rechte. Diese sind ja im modernen Kunstschaffen wohl sehr groß, kein Wunder also, wenn viel und Gutes darüber zu sagen ist. MOLL eröffnet den Reigen. Er ist in den letzten Jahren so reif geworden, so ganz ein Eigener, daß man jedes seiner neuen Werke mit neuer Freude begrüßen kann. Seine beiden Motive aus der Kahlenberger Gegend, in welcher er sein Heim aufgeschlagen hat, sind echte und rechte Nachdichtungen der Natur und ihres Stimmungswehens. Die wohltuende Vereineinfachung und die erfreuende Klarheit des Wesentlichen verdankt Moll viel dem Studium des Holzschnittes, welchem er sich intensiv gewidmet hat. Ebenso muß man NOWACK ein tüchtiges Fortschreiten zugestehen. War er früher ganz Impressionist in oft rücksichtsloser, derb zugreifender Weise, so zeigt er diesmal plötzlich in seiner Städte-Vedute



23. Ausstellung der Sezession in Wien ▪

HUGO KÜHNELT
SCHMACHTENDE



WALTER LEISTIKOW — TIROLER BERGE IM WINTER

23. Ausstellung der Sezession in Wien

„Znaim“ ein schönes Maßhalten, ein zusammenfassendes Ordnen, welches an Stil anklingt. Die hügelige, am Berg gelagerte Stadt, vom Dom bekrönt, ist durchwirkt von grünenden Flecken, Streifen, Punkten. Doch die Würfelungen des Häusermeeres unterliegen, wie gesagt, einer gemeinsamen, gleichartigen Anordnung, welche ein schönes Streben nach Einheitlichkeit nicht verkennen läßt. ENGELHARDT hat dem großen Schnee- und Eispanorama, das von der Rax aus er vor unseren Augen entrollt, die Monumentalität, welche der Gletscherwelt innewohnt, nicht gegeben (s. Abb. S. 452). Und wohl ganz bewußt. Wellenbewegt beinahe erscheint, was doch eigentlich erstarrt ist. Durch das Spiel der blauen Schatten auf Eis und Schnee erzielt der Maler den Eindruck von Bewegtheit, von Atem, von Leben, von einer huschenden Unruhe, welche die Größe der Gletscherseele nicht mitteilt, dafür aber eine pittoreske Nuance der atmosphärischen Vorgänge wiedergibt.

Einige Oesterreicher aus dem „Reiche“ sind gut vertreten. So HÄNISCH (s. Abb. S. 442), der wieder eine seiner Landschaften hingeworfen hat mit dem ganzen Temperament, welches seinem Pinsel innewohnt. Eine bewegte Impression. Weißes, dichtes, dramatisches Gewölk und ernste, dunkle, dramatische Baumformen. Dann der Dachauer HÖLZEL. Mehr als ein Eigener auftretend, obwohl noch immer im grauen Ton seiner Schule haftend. Der „Bahnübergang bei Dachau“ (s. Abb. S. 445) gibt eine über den spiegelnden Fluß sich wölbende Brückenpartie, mit grauem Dammufer, grauem Steinbau, grauem Gewässer. Im Hintergrund, in Grau verschwimmend, die Stadt. Das alles mit feinen gelben und lila Tönen, Lichter und Schatten modelliert, in schöne Wärme gebracht. SCHMOLL VON EISENWERTH aus München ist mit einem interessanten Frauenporträt (s. Abb. S. 457) und mit einer überaus zarten, in die Gobelin-Nuance des 18. Jahrhunderts getauchten Landschaft (s. Abb. S. 461) vertreten. Dieser „Ritt durch den Wald“ in seiner herbstlichen Blondheit, mit der kalten Sonne, dem kahlen Stoppelfelde, dem blaßgrauen Horizont, auf welchem Raben kreisen, gibt eine starke Abschiedsstimmung, zu welcher die zwei müden Pferde, die lässigen Reiter eine wundersame Ergänzung bringen. SCHERER's „Auf der Weide“ und „Kuh“ (s. Abb. S. 453) sind präch-

tige Tierstücke. Besonders das Almbild mit dem frischen Blick in die Bergwelt, der patzig dastehenden, wohlig die herrliche Wiesenkost nachkäuenden Kuh macht Freude. LEISTIKOW ist wohl hier in diesem Blatte so oft in Wort und Bild erschienen, daß es genügt, wenn wir auf die Abbildungen seiner Landschaften „Bei Meran“ (s. Abb. S. 454) und „Tiroler Berge im Winter“ (s. Abb. S. 447) einfach hinweisen. Ebenso erwähnen wir nur kurz die zeichnerisch sehr feine Radierung „Harlekin“ (s. Abb. S. 441) von KOLB, dessen bildlicher Vorgang ohne Programmlösung nicht leicht erklärbar ist. WYCZOLKOWSKI's „Schwarzer See“ (s. Abb. S. 462) ist eine Dantische Landschaftsvision mit charakteristischen, saftigen Pastellstrichen gebracht. Ein rotschwarzer Felsenfuß, aussehend wie eine im Fließen erstarrte Feuerwelle, bildet eine Einsenkung, darin trostlos ein dunkles Auge schwarzgrün schimmernd ruht. Es ist der dunkle See, dessen Einsamweh der Künstler dichterisch zu fühlen gibt.

Sehr gut ist die Plastik. Hier ist der Weg zum Stil sehr betont. Zuerst von SCHIMKOWITZ, welcher seinem Grabmalstein eine höchst einfache und wirksame, symbolische Linie abringt (s. Abb. hierneben). Es ist eine Stele aus Untersberger Marmor, die unten als einfache Sockelform einsetzend, allmählich nach oben zu in ein hohes, sich zusammenschließendes Flügelpaar ausgeht. Der Jüngling, zu dessen Büste das Flügelpaar gehört, richtet sein Haupt empor, hebt die betenden Hände. Hätte der Künstler die reine Herbheit der architektonischen Steingestaltung auch auf seine Figur übertragen, so wäre das Werk eines der besten geworden. So stört das Fehlen des organischen Zusammenhangs zwischen dem Stil des Monumentes und der weichen Realistik der Figur. Trotz alledem ein schöner Wurf. Ganz Stilist, ganz zum Extrakt der Linie auf Kosten der Körperdurchbildung hinübergegangen ist METZNER. Er arbeitet gerne in Savonnière-Stein, diesem strengen, körnigen, männlich kräftigen Material. Hier kann er am besten seine großen, breiten Flächen, seine Resumés von Organismen geben. Das „Weib“ (s. Abb. S. 449), die kauernde Figur mit dem in den Schoß gegrabenen Kopf ist ein Auszug wesentlicher Formen, entscheidender Bewegungen. Und die große einheitliche Linie, welche von den Füßen über den gebogenen Rücken bis zu dem sich bergenden Kopf verläuft, gibt ein großes ruhiges Ornament, welches sich architektonischen Massen gewiß harmonisch einfügen wird. Noch wenig Eigenleben, aber erstaunlich viel objektive Kenntnisse entwickelt ein ganz junger Künstler, ein Schüler Hellmers, HUGO KÜHNELT. Sein kauernder weiblicher Akt (s. Abb. S. 446) aus Untersberger



OTHMAR SCHIMKOWITZ — GRABMAL
23. Ausstellung der Sezession in Wien



FRANZ METZNER — DAS WEIB

23. Ausstellung der Sezession in Wien

Marmor stammt wohl von Klinger her und ist an Lederer gereift. Aber trotzdem ist die Liebe zur Naturempfindung, die Kenntnis und die Behandlung des menschlichen Körpers ganz erstaunlich. Wenn erst der junge Künstler sich trauen wird, *selbst* zu sprechen, dann wird es sich wohl lohnen, aufzuhorchen. Sehr interessant ist die Arbeit von LUKSCH „Kauernder Hindu“ (s. Abb. S. 459) und der ausdrucksvolle Kopf seines „Wanderers“ in Bronze (s. Abb. S. 464). MESTROVIC hat versucht, einer entschwundenen Weltanschauung plastischen Ausdruck zu geben. Sein „Timor Dei“ benanntes Werk stellt eine weinende, jammernde, dem Unheil angstvoll und widerstandslos sich duckende Menschheit dar. Über eine Gruppe von verschlungenen Menschenleibern senkt sich, wie um das Gewissen erbarmungslos zu zertreten, der Fuß Gottes herab. In Spalato geboren, inmitten der abergläubisch bigotten Bevölkerung aufgewachsen, ist dem Künstler die Stimmung der dunkeln mittelalterlichen Zeiten erkennbar, da die Schrecken des unausweichlichen Welten-Untergangs alle Gemüter knechteten. Jedenfalls ist das Werk MESTROVIC's die Arbeit eines interessanten, ungewöhnlich denkenden Künstlers.

Das erfreuliche Moment bei dieser Ausstellung ist wieder die mehr und mehr zutage tretende Ueberwindung der äußerlichen Technikfrage. Wo es nötig ist, wird pointilliert, wird gespachtelt, wird gestrichelt, oder mit großen Flecken gearbeitet, ohne daß wie früher das technische Problem Ursache des Bildes war. Jetzt wird zu dem Bilde die beste passende Uebersetzung gewählt. Ebenso aber hat das Publikum bereits gelernt, sich nicht von einem ungewohnten Vortrag verwirren zu lassen und gewöhnt sich wieder an ein reineres künstlerisches Schauen. Dies sind die erfreulichen Folgen einer rezipierten, in Fleisch und Blut übergegangenen Kunstentwicklung.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Wir Franzosen haben den Beweis geliefert, daß es uns an Genie der Erfindung nie gefehlt hat; an eigentlich malerisch-bildnerischen Gaben aber haben wir uns nie reich erwiesen. Die Holländer haben sich nie auf die Erfindung verlegt, aber sie haben wunderbar zu malen gewußt. Und damit ist gewiß schon ein recht erheblicher Unterschied hervorgehoben.

Fromentin

ÜBER DAS KONSERVIEREN VON GEMÄLDEN

Aus einem Interview eines berühmten holländischen Fachmannes, H. Heydenryk in Amsterdam, entnehmen wir folgendes: Die meisten Gemäldemuseen lassen in bestimmten Perioden regelmäßig ihre ganzen Schätze reinigen. Die Gemälde werden dann einfach mit einem Schwamm mit Wasser und Marseille-Seife, die sehr wenig Lauge enthält, abgewaschen und der fettige Niederschlag aufgelöst. Dann werden sie sehr gewissenhaft mit einem Fensterleder der besten Sorte abgetrocknet. Es sollen auch andere Mittel dafür gebraucht werden.

Nicht bei allen Gemälden jedoch genügt ein einfaches Abwaschen. Es gibt welche, wo die Farbschicht hie und da aufgebauscht ist, woraus geschlossen werden kann, daß sie nicht mehr hält. Oder wenn das Gemälde infolge von Rissen nicht mehr luftdicht ist, muß die schadhafte Stelle breitgepreßt werden oder braucht das Gemälde eine neue Leinwand.

Bisweilen auch spürt man nach dem Abwaschen, daß ein neuer Firnis dringend nottut. Wird auf der alten Schicht ein neuer Firnis gestrichen, dann würde er bald dunkelbraun und schmutzig werden. Dann muß zuvor die alte Schicht abgerieben werden. Aber hierüber später.

Zunächst etwas über das Regenerationsverfahren. Auf vielen Gemälden hat sich die Firnisschicht noch genügend erhalten, aber durch Einwirkung der Atmosphäre ist die Oberfläche weniger durchsichtig geworden. Solche Gemälde werden regeneriert — ein von Pettenkofer zuerst angewandtes Verfahren. Mit der Farbseite nach oben wird das Gemälde auf einen Tisch gelegt und darüber die Regenerationskiste gestellt, eine Art Holzkasten, dessen Boden mit Barchent bespannt ist. Auf diesen Barchent wird vorsichtig Alkohol gespritzt. Die Kiste steht so dicht über dem Gemälde, daß dies vom Barchent unberührt bleibt, aber die Firnisschicht doch mit dem Alkoholdampf in Kontakt kommt. Gemäldefirnis besteht aus Damarlack oder Mastix in Terpentin aufgelöst. Durch den Alkoholdampf dehnen sich die eingetrockneten Harzteile aus und der Firnis wird wieder durchsichtig. Ist die Firnisschicht geborsten, so verschwinden gewöhnlich die Risse von selber.

Stellt es sich heraus, daß nach dem Regenerationsprozeß der Firnis eine unnatürliche Färbung annimmt, dann beweist das, daß unter der Firnisschicht sich Schmutz befindet. Die alte Schicht muß dann entfernt werden. Hierfür gibt es zwei Methoden. Die einfachste ist, die Schicht mit Watte, die in Alkohol getaucht ist, aufzulösen. Aber sie ist zu gleicher Zeit die gefährlichste Methode; denn wo der Maler eine vorläufige Firnisschicht übermalt hat, wird mit dem Alkohol zugleich auch die Farbe entfernt. Ist man also hierüber nicht ganz sicher, dann bleibt nichts anderes übrig, als den Firnis mit den Fingern abzureiben. Ganz vorsichtig wird die Schicht mit den Fingerspitzen gerieben, bis sie als weißes Pulver sich loslöst. Auf die Weise kann man genau so viel und so wenig entfernen, als man wünscht. Das Verfahren ist langwierig, denn für ein Gemälde von z. B. 50 bei 50 cm braucht man bald ein paar Tage. Aber die Methode ist eine sichere, wenigstens wenn sie mit Vorsicht angewandt wird und man die Hand so stützt, daß sie auf der Leinwand keine Eindrücke hinterläßt. Das ganze Tuch sieht dann aus, als ob es mit Mehl bestäubt wäre. Ist aller Firnis genügend abgepulvert, dann wird noch einmal regeneriert, wodurch der Firnis sich wieder ausdehnt und abgerieben werden kann, bis schließlich alles entfernt ist und eine neue Schicht aufgebracht werden kann.

Oefters stellt sich auch heraus, daß die Leinwand im Laufe der Jahre zu sehr gelitten hat, so daß die Farbschicht nicht länger hält; sie bröckelt ab und das Gemälde würde auf die Dauer zugrunde gehen. Dies kommt öfter vor bei Gemälden, die längere Zeit verborgen geblieben und endlich an das Tageslicht gebracht sind. Denn nichts ist für Gemälde so ruinös als Feuchtigkeit und abwechselnd kalte und warme Temperatur. Daher halten sie sich in der gleichmäßigen Atmosphäre der Museen am längsten.

Ein solches Gemälde braucht eine neue Leinwand. Auch hierfür hat jeder seine eigene Methode; ich folge der meines Lehrmeisters Hopman, und wenn ich auch nicht behaupten will, daß sie unfehlbar ist, sie hat sich bis jetzt sehr gut bewährt.

Die Methode wird in folgender Weise angewendet: Das Gemälde wird auf einen Tisch gelegt, dessen Oberfläche mit Watte bedeckt ist, darüber wird Leinen gespannt und das Ganze mit Papier fest beklebt. Die Berührungsfläche der Farbschicht muß selbstverständlich sehr

weich sein und dem Druck der Farbenhöhen leicht nachgeben. Mit der Farbschicht nach unten wird es also auf den Tisch gelegt und jetzt vom Keilrahmen, worauf es befestigt war, befreit. Ein um einige Zentimeter größerer Rahmen wird um den Keilrahmen gelegt und die Leinwand mit starken Papierbändern auf diesem Rahmen, dem Spannrahmen, befestigt. An der Farbseite wird jetzt das Ganze mit kräftigem, aber dünnem Papier, das den Verschiedenheiten der Farbenhöhen nachgibt, beklebt, damit die Farbschicht besser aneinander hält und nicht abbröckelt. Dann wird das Gemälde wieder auf den wattierten Tisch gelegt und man fängt an, alles was von der alten Leinwand übrig geblieben ist, mit Bimstein zu entfernen, bis endlich nur die vom dünnen Papier aneinander gehaltene Farbschicht übrig geblieben ist. Nun kann man mit der neuen Leinwand heranrücken.

Ein Topf steht auf einem Feuer, worin ein Mixtum von Wachs, Harz, Venetianischem Terpentin und Kopaiva-Balsam gekocht wird. Damit wird die Farbschicht von hinten angestrichen und das Ganze bleibt liegen, bis es kalt geworden ist. Nun wird die neue Leinwand, ein eigens für den Zweck gewobenes Leinen von besonderer Stärke und Dauerhaftigkeit, möglichst glatt auf einem anderen Spannrahmen befestigt und diese Leinwand auf den kaltgewordenen Klebstoff an der Hinterseite des



FRIEDRICH KONIG — DIE GEFANGENE

23. Ausstellung der Sezession in Wien

Gemäldes gelegt. Jetzt werden die Papierbänder, womit das Gemälde auf den ersten Spannrahmen geklebt wurde, durchgeschnitten und die Farbschicht gegen die neue Leinwand gespannt. Mit kugelförmigen Bügeleisen wird dann die Leinwand gegen den Klebstoff, den die Hitze wieder flüssig macht, gepresst, von der Mitte nach außen, um zu gleicher Zeit alle Luft auszutreiben. Der Erneuerungsprozeß ist damit beendet. Das dünne Papier, das die Farbschicht zusammenhält, wird einfach mit Wasser entfernt. Dann wird das ganze Gemälde vom Spannrahmen abgenommen und auf dem Keilrahmen befestigt.

Viele Gemälde sind auf diese Weise renoviert worden, u. a. vor ungefähr 20 Jahren die große »*Nachtwache*« von Rembrandt im Ryksmuseum zu Amsterdam. Es ist meine tägliche Arbeit; aber ebenso wie ein Chirurg bei einer Operation an seinen Nerven spürt, ob er einen gewöhnlichen Patienten oder eine Berühmtheit, einen König, unterm Seziermesser hat, so geht es mir schließlich auch. Dr. J. J. Raaff



VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

OLDENBURG. Die Erste Nordwestdeutsche Kunstausstellung wird am 15. Juni hier eröffnet. Die von Peter Behrens erbaute Kunsthalle, in der sie stattfindet, umfaßt acht Säle. Veranstalter der Ausstellung ist der Oldenburgische Künstlerbund und das von diesem verfolgte Prinzip ist die Zusammenfassung der einer gemeinsamen Scholle entsprossenen Künstler zu einer die Rasseneigenart zu klarem Ausdruck bringenden Vorführung. Die Ausstellung verdient deshalb als interessantes Experiment alle Beachtung, zumal auch an den

JOSEF ENGELHART — VON DER RAX

23. Ausstellung der Sezession in Wien

künstlerischen Wert der aufzunehmenden Werke die höchsten Ansprüche gestellt werden sollen.



KARL EDERER — KUH

23. Ausstellung der Sezession in Wien

WIEN. *Hagenbund.* Eine sehr reichhaltige Ausstellung, welcher auch nicht die bewegte abwechslungsreiche Physiognomie fehlt, die einer Vereinigung von Talenten meist zu eigen ist. Allerdings begegnen wir, wie schon so oft im Hagenbund, mehr frohen Versprechungen als ernsten Verwirklichungen. Hier eine schöne Vision, dort ein interessanter technischer Versuch, da wieder eine instinktmäßige Besitznahme einer Ausdrucksart. Aber meist bleibt es nur bei der flüchtigen Konzeption, bleibt es nur bei einer Verkündigung. Das Wollen reift zu langsam in ein Können aus. Gleich bei dem so äußerst begabten Bildhauer HEJDA fällt dieser Zwiespalt in stärkstem Maße auf. Dieser Künstler, der schon vor Jahren noch im Künstlerhaus durch die bizarre Kraft seiner Phantasien dazu auserwählt schien, der Plastik einen neuen Impuls zu geben — er hat es noch immer nicht gelernt, diesen Impulsen formale zwingende Gestaltungen zu erringen. Ein großgeschautes Bild ist auch diesmal des Künstlers farbiger Kunststein »Judith« genannt. Wie die Rächerin mit grausam lüsternem Ausdruck aus einer Schüssel das Blut des Holofernes auf die Diele schüttet, und ihre zwei Panther heranlockt, die gierig, mit funkelndem Blick, das dunkle Naß vom Boden lecken — dies ist eine Idee, welche echter Stimmungsdramatik nicht entbehrt. Das geschmeidige Ducken der Raubtiere, das geschmeidige Locken der blutberauschten Judith ist in wenigen Linien suggestiv zusammengefaßt. Aber all der Kram der Nebensächlichkeiten, die Toilettekünste, die blutgefärbten Fingernägel, das häßliche Ladenbrett, auf welches wie in der Spielwarenhandlung die Figuren gestellt sind — zerstören den Charakter der großen plastischen Wirkungen, und es bleibt nichts übrig als — ein in lebensgroßen Dimensionen ausgeführter kunstgewerblicher Nippe-Gegenstand. Dagegen ist die kleine Gipsstatuette der Europa — von sehr reinem Stilgefühl durchdrungen. — Des Bildhauers STUNDL Grabfigur, ein zusammengekauerter, in Schmerz versunkener weiblicher Akt — berührt durch das warme Gefühl, das dem Werk entströmt, und durch die sehr einfache wahre Behandlung des Körperlichen wohltuend. Dagegen ist die Brunnenfigur HEU's diesmal nicht kräftige Eigenkunst; der Knabe mit der Wasserschale mag schon oft und oft sich in ähnlicher Pose in den verschiedentlichsten Ateliers gelangweilt haben. Eine gute Gartenbank aus Steinzeug ausgeführt, hat ALFRED KELLER ausgestellt. Es sind dergleichen Proben für die in Schwung geratenden architektonischen Gestaltungen von Gärten sehr vorteilhaft. Nun zur Malerei. Einen Raum für sich füllt Maler KONOPA mit einer großen Reihe von landschaftlichen und figuralen Feststellungen, welche alle dem französischen Boden entsprungen, und von Frankreichs Luft umweht sind. War Konopa vordem ein in sehr kräftigen Farben, derben Konturen Schwelgender, so hat ein offenbar sehr sorgsam ausgenützter Aufenthalt in Frankreich seine Palette zart und valeurfein — ja beinahe anämisch gemacht. Die durch die Grazie der Birke charakterisierte Landschaftsstimmung der französischen Lande, das ganz eigene weiße Licht der atmosphärischen Stimmung — hat die Naturvision des Künstlers ganz geändert. Dagegen ist er im Porträt von impressionistischer Kraft, stark das Momentane und die Fluktuierung der Erscheinung hervorhebend. Zu sehr geschlossener Wirkung erhebt sich Konopa in seinem vom Unterrichtsministerium erworbenen Bild »Schafpark«. Alles in allem ist hier ein Aufnehmen, Verarbeiten und Fortschreiten sehr erfreulich zu konstatieren. HUGO BAAR bringt wieder seine Variationen im »Schnee«. Glitzernder Schnee — und solcher mit tiefen blauen Schatten, und ganz stiller festgefrorener. Und müde Bäuerinnen, die sich durchstapfen müssen, und alte Bauern, die schwer Schritt für Schritt über die einsinkende Fläche ziehen. Es ist ja wertvoll, wenn ein Künstler sich eines Stückchens Welt bemächtigt und dasselbe auszuschöpfen sucht. Aber das gleiche darf doch niemals zur Wiederholung, zur Eintönigkeit — es darf vor allem nicht zu gefährlicher Manier werden. Und Baar, der mit großem Schwung vor wenigen Jahren einsetzte, ist vielleicht versierter geworden — aber er ist dem Wesen der Erscheinungen nicht näher gekommen, er ist nicht intensiver in seiner schöpferischen Sprache geworden. Hier sollte vielleicht eine woltuende, kräftige Ausstellungspause versucht werden, damit ein so wahres Talent Zeit gewinnt, sich einmal mit sich selbst und nicht immer mit dem



WALTER LEISTIKOW — BEI MERAN

23. Ausstellung der Sezession in Wien

— aber zum letztenmal — international. Künftighin werden die internationalen Ausstellungen im Winter stattfinden, denn man hofft dadurch bessere Kollektionen zusammenbringen zu können. Allerdings wird es leicht sein, bessere als die heurige zu bekommen. Von ausländischen Werken müssen wir in erster Reihe das Zangwill-Porträt von SOLOMON J. SOLOMON erwähnen, welches von Venedig her bekannt, allgemein als ein herrliches Meisterwerk anerkannt wurde. Es ist mit der großen goldenen Staatsmedaille ausgezeichnet und fürs Museum angekauft worden. Von den Franzosen können wir nur BLANCHE, SIMON, MÉNARD und VUILLARD lobend erwähnen, von den Deutschen FRITZ BAER und LEO PUTZ, den Norweger THAULOW, den Amerikaner HARRISON, den Schweden ZORN, trotzdem in der Ausstellung an bekannten Namen kein Mangel war. Aus der graphischen Abteilung sind die LEGROS und STRONG,

Publikum zu beschäftigen. BAMBERGER hat mit viel Fleiß und Aufrichtigkeit Motive aus dem Schwabenland, die seiner dem einfachen zustrebenden Natur sehr wohl entsprechen, ausgeführt. WALTER HAMPEL, auch ein Verheißender auf koloristischem Gebiet, verliert sich leider immer mehr in technischen Spielereien. Jetzt ist er daran, eine Art der Inkunabel-Miniaturmalerei — ins Moderne zu übersetzen. Man hat wenig Freude an solchen Dingen, und denkt, wie schade es ist, daß der Künstler seine lieben und geistreichen Märchenphantasien verleugnet. Nun verdienen noch einige Graphiker, so der satirisch hochveranlagte JULIUS PASCIN, dann KARL FAHRINGER und der Karikaturist FERDINAND MICHL besonders hervorgehoben zu werden. Wenn wir viele und vieles unerwähnt lassen, so ist es, weil wohl nichts darüber zu sagen ist. B. Z.

BUDAPEST. Die Frühjahrausstellung im *Künstlerhause* war jetzt



W. FRANZ JÄGER — DIE RAST

23. Ausstellung der Sezession in Wien

TOULOUSE-LAUTREC und HELLEU-Kollektionen zu nennen. Unter den ungarischen Künstlern ist FERENCZ OLGYAY — der in *Nemzeti Szalon* in einer Kollektiv-Ausstellung unlängst seine starke Persönlichkeit gezeigt hat — mit einigen dekorativen Landschaften hervorzuheben; dann PERLMUTTER, der uns holländische, figurenreiche Interieurs mit großem technischen Geschick, aber in einer etwas zu lauten, unruhigen Farbenauffassung vorführte. GYULA KANN, NANDOR KATONA, JANOS THORMA, KEMÉNYFFI, PONGRACZ, BERTALAN POR, — lauter starke, junge Talente — haben uns feine Talentproben geschenkt. Von der älteren Generation ist nur SKUTETZKY zu nennen, der in einem Werkstattinterieur das Problem der double lumière wunderbar gelöst hat. DR. B. L.

PARIS. *Whistler-Ausstellung.*—In den Ausstellungsräumen der Akademie des Beaux Arts wurde für den Monat Mai eine große Anzahl von Whistlers besten und kennzeichnendsten Oelbildern, Pastellen, Aquarellen, Bleistiftskizzen und Radierungen zusammengestellt. Sie geben uns den ganzen Whistler: Hervorragender, vornehmer Geschmack, außerordentlich feines Farb- und Tonempfinden mitunter aber auch Dekadenz, Raffinement und weibliche Finesse. Eines seiner besten Porträts, Thomas Carlyle, fehlt leider, aber wir können das herrliche Profil seiner „Miss Rosa Corder“ bewundern, den delikaten Akkord in Grau, Blaßgrün und Schwarz auf dem Bilde der kleinen Miss Alexander, den Sarasate mit der mattbraunen Violine und mehrere Damenporträts, die leider sehr schlecht hängen. Das Bild seiner Mutter aus dem Luxembourg wirkt hier trotz aller Feinheit etwas gelblich. Eine Anzahl kleinerer Kinderporträts und Selbstbildnisse von verschiedener Qualität sind zu sehen, ferner figurale Kompositionen im Innenraum und rein koloristiche Figurenskizzen, äußerst zarte und harmonische Seebilder und Meerträume neben einigen schönen kräftigen Schiffs- und Brückenansichten aus seiner Jugendzeit. Einzelne der japanischen Harmonien und Symphonien sind ebenfalls vorzüglich; wo er aber versucht, bunt und grell zu werden, begibt er sich wohl auf ein falsches Gebiet. Enttäuscht hat uns das „Mädchen am Spiegel“ mit blauem Fächer, ein süßliches Bild. Als mißlungen ist auch das lebensgroße Porträt eines Mädchens in Weiß zu betrachten, dessen Haar stark aus dem Ton herausfällt. Auch die Prinzess aus dem peacockroom hat uns besonders in der Gesichtspartie eine Enttäuschung bereitet.

Unter den kleinen Pastells, Zeichnungen und Radierungen finden sich neben weichlichen und langweiligen Dingen eine große Menge der entzückendsten und delikatesten Spielereien und ernste wohlstudierte Arbeiten. HERMANN LISMANN



KARL SCHMOLL VON EISENWERTH WALDRITT
23. Ausstellung der Sezession in Wien

HANNOVER. Die 73. Ausstellung des Kunstvereins ist vor kurzem nach zehnwöchentlicher Dauer geschlossen. Das künstlerische Niveau, das die in den 17 Sälen des Künstlerhauses ausgestellten 1222 Kunstwerke darstellten, war, wenn man von einer Kollektion sehr minderwertiger französischer Bilder absieht, erfreulich hoch. Dieser inneren künstlerischen Bedeutung hat der äußere materielle Erfolg in vollem Maße entsprochen. Die Ausstellung ist von etwa 100000 Personen besucht und die getätigten Verkäufe stellen jetzt Hannover mit in die erste Reihe auf dem deutschen Kunstmarkt. Die Privatankäufe haben die Höhe von 71175 M. erreicht, der Kunstverein hat für die Verlosung Kunstwerke für 42735 M. erworben und als Geschenk ein Gemälde im Werte von 1500 M. der öffentlichen Kunstsammlung überwiesen. Für die Galerie des Provinzial-Museums ist außer dem oben erwähnten Werke: „Hessischer Bauer“ von BANTZER-Dresden aus den Fonds des „Vereins für die öffentliche Kunstsammlung“ noch des weiteren angekauft: „Musik“ von FRITZ-AUGUST V. KAULBACH für 12000 M. und „Nacht im Dorf“ von SCHÖNLEBER-Karlsruhe für 2500 M. In erfreulicher Weise — erfreulich für die Hannoverschen Museen und die Künstler — hat sich auch die Uebung privater Mäcene gemehrt, durch Stiftung von Kunstwerken die Sammlungen der Stadt Hannover zu vergrößern. In diesem Jahre sind von privater Seite die Gemälde: „Größenwahn“ von DAELEN-Düsseldorf (10000 M.) und Christuskopf von

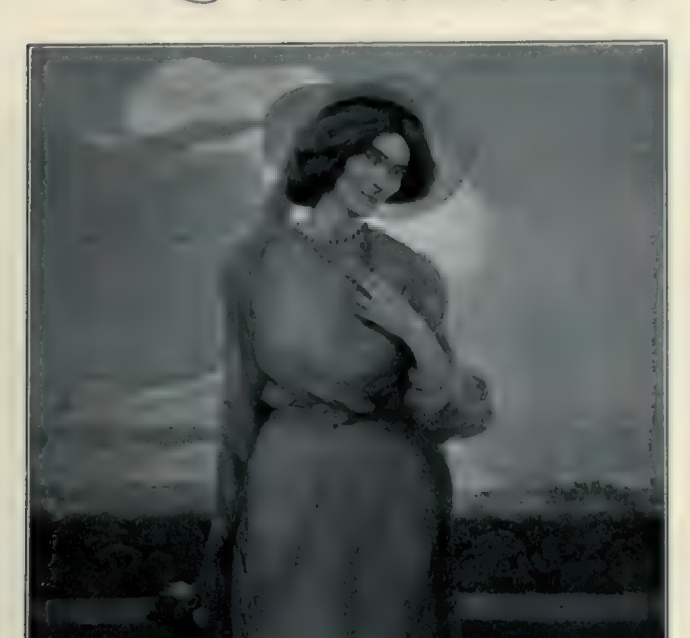
Brunkal-Berlin (5000 M.) der Galerie des Provinzial-Museums überwiesen; außerdem ist noch das Bild „Christus und die Samariterin" von Plockhorst-Berlin (2600 M.) aus der Kunstausstellung als Geschenk in das städtische Museum zu Braunschweig gewandert. Die steigenden Mittel, die für Galerieankäufe zur Verfügung stehen und die Summen, die seit längeren Jahren und wohl auch ferner von privater Seite für Stiftungskunstwerke verwandt werden, dürften immer mehr dazu locken, die künftigen Ausstellungen in Hannover auch mit großen Werken zu beschicken, die weniger für den Privatbesitz als für Museumszwecke in Betracht kommen.

Pl.

KARLSRUHE. Der *Badische Kunstverein* beherbergt gegenwärtig die *Wanderausstellung des Vereins der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein"*. Die bekannte vor Jahresfrist von *Düsseldorf* aus ins Leben gerufene Verbindung der im *Rheingebiet* gelegenen *Kunststädte: Darmstadt, Düsseldorf, Stuttgart, Frankfurt, Karlsruhe* und *Straßburg*, unter dem *Protektorate des Großherzogs von Hessen*, verfolgt die Aufgabe, die gegenseitigen Kunstbeziehungen zu fördern, junge, aufstrebende Talente zu unterstützen und die künstlerische Selbstständigkeit gegenüber den überwiegenden beiden großen deutschen Kunstzentren, *Berlin* und *München*, festzulegen. Die Ausstellung erscheint als eine sehr gewählte und sind die einzelnen obengenannten Städte, je nach Art und Weise ihrer für sie charakteristischen Kunstleistungen auch sehr gut und reichhaltig vertreten. Aus *Karlsruhe* nennen wir von den jüngern begabten Künstlern — indem wir die trefflichen Werke der führenden Meister hier als bekannt voraussetzen können — sehr gute Landschaften von H. Osthoff ›Drohendes Gewitter‹, Hans Schrödter, — dem Enkel des bekannten rheinischen Humoristen Adolf Schrödter — ›Frühling‹, R. Hellwag ›Marien‹, Max Sieber, W. Strich-Chapell ›Letzte Sonne‹, Karl Walter ›An der Amper‹, E. R. Weiss-Hagen ›Frühling‹, Berta Wolter ›Waldtal‹, Adolf Descoudres ›Herbst‹; von plastischen Arbeiten die lebensvolle Büste von Hans Thoma von Prof. H. Volz, die treffliche Statuette des Volksdichters Hansjakob von Prof. Dietsche. Unter den *Frankfurter* Künstlern fällt besonders Wilh. Steinhausen mit einer wunderbaren Landschaft ›Abend im Walde‹ auf, ein Werk intimster poetischer Stimmung, an die besten Werke seines Freundes Hans Thoma gemahnend, sowie die tüchtige ›Lesegesellschaft‹ von Prof. Brütt in Cronberg. — Von den *Darmstädtern* erwähnen wir die vorzüglichen *Plastiken* von Dr. Daniel Greiner und Professor Habich, sowie die hie und da etwas dekorativ aufgefaßten koloristisch hervorragenden Landschaften von Karl Küstner in Guntnersblum. Unter den *Stuttgartern* stehen Graf Kalckreuth, Carlos Grethe und Amandus Faure mit interessanten Werken obenan, unter den *Düsseldorfern:* Gerhard Janssen, Schönabek, Clarenbach mit einer sehr guten ›Winterlandschaft‹, Ludwig Keller und Nikutowski.

THEODOR AXENTOWICZ RUTHENIN
23. Ausstellung der Sezession in Wien

FRANKFURT a. M. Das *Städelsche Kunstinstitut* hat ein Hauptwerk Rembrandt's erworben, zur größten Freude aller hiesigen Kunstfreunde und Künstler, von den ältesten bis zu den jüngsten: die ›Blendung Simsons‹ aus der Schönbornschen Galerie in Wien, und zwar um den Preis von 190 000 fl., also etwa 320 000 M. Das Institut trägt von dieser Summe nur einen kleinen Teil, auch die Fonds des Museums-Vereins werden nicht übermäßig belastet; der Hauptanteil kommt auf private Beiträge; auch die Stadt gibt eine Summe von 50 000 M. (bei deren Bewilligung alle Parteien in der Stadtverordnetenversammlung einig waren, ein hier ganz seltener Fall!). Genaueres läßt sich über die Verteilung der Beiträge noch nicht sagen, da noch weiter gesammelt wird. Der Verkauf wurde jedoch so bald als möglich perfekt gemacht, und es war in der Tat die höchste Zeit; unmittelbar danach brach der Lärm in Wien los. Dabei wußten die Wiener noch gar nicht, wie schön eigentlich das Bild ist, denn das war bei der bisherigen hohen und dunklen Aufstellung nicht zu sehen; man wußte nur, daß es ein außergewöhnlich großer Rembrandt sei, unzweifelhaft echt, sehr geschickt komponiert und von höchster Lebendigkeit der Bewegung. Wie fein aber die Durchführung der Beleuchtung ist, wie prachtvoll die Farben, das hatte man nicht sehen können, ebensowenig die malerische Behandlung. Dagegen wirkte die Darstellung besonders grausig, weil man von unten herauf hauptsächlich den am Boden liegenden Simson sehen mußte, während bei



KARL SCHMOLL VON EISENWERTH BILDNIS.
23. Ausstellung der Sezession in Wien

die Kauflust der Privaten — die ja die höchsten Preise zahlen — wirkte das Sujet, die Blendung Simsons, ungünstig. Für die Städelsche Galerie ist die Erwerbung auch deshalb besonders erfreulich, weil es der niederländischen Abteilung bisher an einem imponierenden Mittelstück fehlte, wie es etwa der Moretto für die Italiener ist. Jedenfalls darf man dem Institut aufs lebhafteste gratulieren, man kann ohne Uebertreibung sagen, daß es sich hier um eins der Hauptwerke Rembrandts handelt, in denen er all sein Können zusammendrängte.

tiefer Aufstellung die Dalila, die Mitte des Bildes einnehmend, zur Hauptfigur wird. Sie gibt einen unvergeßlichen Eindruck: malerisch außerordentlich interessante Beleuchtung, von unten herauf, und ein wunderbarer Ausdruck im Gesicht, eine Mischung von Erregung und Triumph, die Rembrandt auch als reifen Kenner menschlicher Leidenschaften zeigt. Diese Figur, leuchtend hellbraun, ist umgeben von einer Folge prächtiger kühler Töne; dazu ist links die rote Figur eines Kriegers kontrastiert, während rechts Stahlgrau herrscht. Eine Harmonie der Farben, von der man früher nichts sehen konnte. Daß die Erwerbung zu einem durchaus nicht hohen Preise möglich war, erklärt sich eben aus der bisherigen schlechten Aufstellung, die auch beibehalten wurde, als der Besitzer das Bild verkaufen wollte. Dazu kam die Einwirkung der alten, aber flauen und hie und da an Karikatur streifenden Kopie in Cassel, die natürlich öfter und besser gesehen wurde, als das Original an seinem dunklen Platze in der Wiener Privatgalerie. So hatte sich bei Kennern, Sammlern und Händlern eine ungünstige Vorstellung über das Gemälde gebildet, die dem Verkauf sehr hinderlich war; auf

NEW YORK. *27. Jahresausstellung der American Artists.* Mit dem Ueberwiegen des Porträts, wie es diese Ausstellung aufweist, kehrt die amerikansiche Kunst eigentlich zu ihren Anfängen zurück. Selbst die Landschaft, nun das beste, was unsere Künstler leisten, kam später und wurde erst seit dem älteren INNESS bedeutend. Nächst ihm war es WHISTLER, der eine große Zahl Nachahmer unter den jüngeren amerikanischen Landschaftern gefunden hat. Für ein Nachtbild im Stil Whistlers »Alt-Windham« erhielt EMIL CARLSEN den Seward-Preis. Die von Carnegie gestiftete Auszeichnung (500 Dollars und das Ankaufsrecht von seiten dieses Kunstgönners) wurde LOUIS LOEB für eine sonnige Landschaft mit herrlichem Baumschlag und klassischer Staffage zuerkannt. CHARLOTTE COMAN erhielt den Shaw-Frauenpreis für »September-Morgen«, eine feingestimmte Lichtstudie. Die goldene Inness-Medaille fiel einer bedeutenden »Marine« von REHN zu. Den Shaw-Preis für das beste Figurenbild erhielt ein Anfänger, HUGO BALLIN, für sein Pastoral, drei Frauen in Renaissancetracht einen nackten Amor umringend, in der

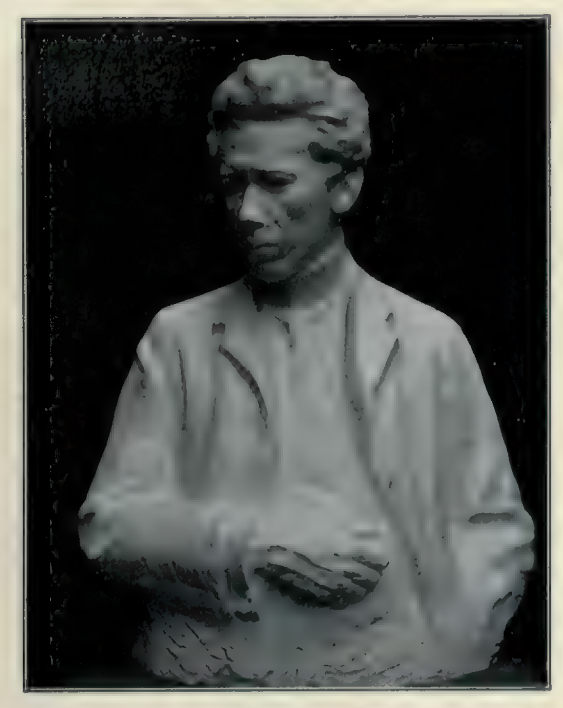


WOICIECH WEISS KINDERBILDNIS
23. Ausstellung der Sezession in Wien



23. Ausstellung der Sezession in Wien

MAXIMILIAN LIEBENWEIN
AUS DEM ZYKLUS »DORNRÖSCHEN«



ALFRED HOFFMANN BILDNISBÜSTE
23. Ausstellung der Sezession in Wien

Komposition noch unbeholfen, aber vielversprechend in Zeichnung und Farbe. Nach Whistlers Beispiel gibt es verschiedene »Farben-Arrangements« anstatt bloßer Porträts. Eines von H. G. CUSHING in Weiß und Gold von geradezu blendendem metallischem Glanz, ein anderes in Rosa und Grün, ruhiger, aber nicht so wirkungsvoll. Den Ehrenplatz unter den Porträts nimmt auf der Hauptwand der Vanderbilt-Galerie JOHN W. ALEXANDER mit dem interessanten Bildnis in Lebensgröße von Frau Clarence Mackay ein. SMEDLEY hat ein ungemein fesselndes Porträt seiner Frau in grauem, weichen Chinchillapelzwerk, WILES ein lebensgroßes Doppelbild seiner Frau und Tochter ausgestellt. Der schnell zu Berühmtheit gelangte ROBERT HENRI bringt eine in Grellrot gekleidete »spanische Tänzerin« lebendig und wirksam, aber wenig sympathisch. Als tüchtige Charakterstudien erscheinen eine Reihe von Männerporträts von WALTER FLORIAN (Karl Schurz), von BECKWITH, LENYON COX, WOOLF, MARY FOOTE, EEAKINS. MORA bringt eine Gruppe von spanischen Mädchen und Männern, HUBELL einen Poeten des Montmartre in einem Kabarett, BARSE eine große dekorative Gestalt »November«, WALKER's »Musa Regina« wirkt erfreulich in Farbe, Ton und Komposition. Neben einigen guten Porträts stellt CHASE ein glänzendes Stilleben »Fische« aus. Zahlreich und vortrefflich sind die Landschaften BEN FASTER's »Abenddämmerung an der Küste« und sein sonderbar beleuchtetes »Haus im Mondlicht«, DAINGERFIELD's »Nebel über Felsen«, ein anderes Nachtstück von DEARTH, PRELLWITZ' »Berglandschaft im Mondschein« sind voll von Stimmung und geheimnisvollem Reiz.

P. HAUN

BRÜSSEL. *Ausstellung de l'enfance im Musée Moderne* (6. April bis 15. Mai). Eine starke Beteiligung verriet, wieviel Anklang der Gedanke fand, das Kind in allen Phasen als künstlerischen Stoff verarbeitet zu sehen, eine interessante Gelegenheit, zu beobachten, wie die Kinderwelt sich im Geiste der verschiedensten Künstler darstellt. Ueberrascht stehen wir still vor MEUNIERS Kinderköpfchen, die so garnichts von den herben Flächen seiner großen Kunstwerke aufweisen. In der dunkelsten Bronze selbst lieblich, als Plakette graziös, immer voll Herz und Freudigkeit sind seine kindlichen Geschöpfe. Als Würdigster schließt sich ihm VICTOR ROUSSEAU in schlichtem Ernst und reiner Innigkeit an. Seine kleine bronzene Statuette, eine junge Mutter, die ihr Kind in die Höhe hält, ist ein Stück lebensvollen Glückes. JULIEN DILLEN'S (†) Modellgruppe größerer Mädchen, ist gut gelungen, ebenso die an italienische Amoretten erinnernden Kinderköpfe LAGAE'S. Nennen wir noch die zahlreichen gefälligen Werke von PAUL DUBOIS, augenscheinlich bestellte Arbeit, ferner CHARLES SAMUELS, sowie DE RUDDER, VICTOR DE HAEN und BRAECKE, GODEFROIS DE KEESE als Aussteller so glauben wir, nichts nennenswertes vergessen zu haben, wenn wir noch die Marmorbüste eines jungen Mädchens von EGIDE ROMBAUX erwähnen, der mit knospenhaft zarter Behandlung der bereits charaktervollen Mädchenzüge sympathisch zu fesseln versteht. Verhältnismäßig wenig Bildnisse sind in Oel ausgeführt; eine große Bevorzugung der Pastellmanier tritt zu Tage, die in ihrer Weiche ja dem Stoffe so gut sich anpaßt. Einen starken Eindruck machten auf uns die teils als Zeichnung, teils in Oel oder Pastell gegebenen, verschiedenen Vorwürfe FERNAND KHNOPFF'S. HENRY EVENEPOELS Kinderbilder, meist Studien, wirken etwas trübe und unglücklich



RICHARD LUKSCH KAUERNDER HINDU
23. Ausstellung der Sezession in Wien

in der Farbe; JAMES ENSOR macht sich auch im Kinderbild nicht ganz frei von der Grimasse; er stellt ein als Japanerin verkleidetes europäisches, glückliches Kind dar, umgeben von Masken, in harmonischer Buntheit. GEORGES LEMMEN ist wie immer der Künstler der Farbenharmonie; wo er auf Farbe verzichtet, so in der Zeichnung eines ganz kleinen Kindes, fällt uns eine an Thoma mahnende Art zu sehen auf. Bei GUSTAVE MAX STEVENS ist das Kostüm Hauptsache; EMIL MOTTE und RICHIR sind die Maler des Luxus und der eleganten Welt. MELLERYS Bild (1876), ein Kind in schwarzem Sammetmantel, auf blaugrünem Hintergrund, eine goldgelbe Orange in der Hand, ist ein schönes Farbenkunststück. MANNIE WAEGEMANS Porträtarbeit ist interessant. Von FIRMIN BALS möchten wir ein großes Landschaftsbild mit vielen Figuren badender Kinder hervorheben, zeichnerisch stark wirkend. LÉON FRÉDÉRIC'S vielfach älteren Werken gebührt viel Interesse; besonders einer großen Leinwand, eine Menge tanzender nackter Kinder darstellend; das Wagnis, so viel Fleischtöne ohne Sinnenreiz oder dekoratives Element zu geben, ist in seinem Ernste prächtig gelungen. ED. AGNEESSEN'S Porträts und Gruppenbilder, meist aus den siebziger Jahren, sind lebensvoll aufgefaßt, leiden jedoch sehr durch etwas zuviel Pose. Von EUGÉNE SMITS tritt unter Minderwertigem ein Italienerkind hervor, das in seiner Farbengebung und seinem Pinselstrich stark und bemerkenswert ist. ISIDOR VERHEYDEN sieht im Kinde bereits viel Ernst; ANDRÉ CHRYSENAER entwickelt Geschmack und Farbensinn. Von J. GAUVELOOS, unter gleichgültigem, eine frappierende Arbeit: nur im Kohleumriß gegeben eine eigentümliche Frauengestalt, die in rosigen Farben gemalt, ein blühendes Kind auf dem Schoße hält, durch den Kontrast der Mittel fast symbolistisch wirkend. Wir erwähnen noch Hübsches von CHARLES MICHEL, G. MORRE, F. FC. SMEERS, F. CHARLET, VAN DER ECKHAU und eine Reihe von Stichen und Radierungen, zum Teil stark zurückdatierend, von dem bekannten Graveur A. DAUSE.

KREFELD. Am 18. Mai wurde im Kaiser Wilhelm-Museum die erste hier stattfindende Ausstellung der Münchener Sezession eröffnet. Der mit einer historischen Einleitung vom Museumsdirektor Dr. Deneken versehene, geschmackvoll ausgestattete Katalog weist 247 Werke der Malerei, Graphik und Plastik auf, deren weitaus größter Teil den Lesern der »K. f. A.« bereits durch Abbildung und Besprechung bekannt ist und von deren kritischer Würdigung deshalb an dieser Stelle abgesehen werden darf. Die Bedeutung dieser Ausstellung beruht darin, daß der Kunst der Münchener Sezessionisten nun wieder ein neues Gebiet erschlossen ist. Das Verdienst, diese für die Hebung und Förderung des Kunstinteresses im rheinisch-westfälischen Gebiet so wichtige Veranstaltung zustande gebracht zu haben, ist in erster Linie das des rührigen Direktors des Kaiser Wilhelm-Museums Dr. Deneken. Der Münchener Sezession, die die Ausstellung mit den Werken ihrer führenden Meister ebenso wie mit den besten Schöpfungen ihres jungen Nachwuchses beschickt hat, ersprießt hoffentlich reicher Gewinn aus dieser Ausstellung. Bei der Eröffnung hielt Dr. Deneken eine bemerkenswerte Ansprache, die die Bedeutung dieser Ausstellung für Krefeld, sowie im allgemeinen die auf ihr vertretene Kunst in ihrem Zusammenhang mit



IVAN MESTROVIC — TIMOR DEI

23. Ausstellung der Sezession in Wien



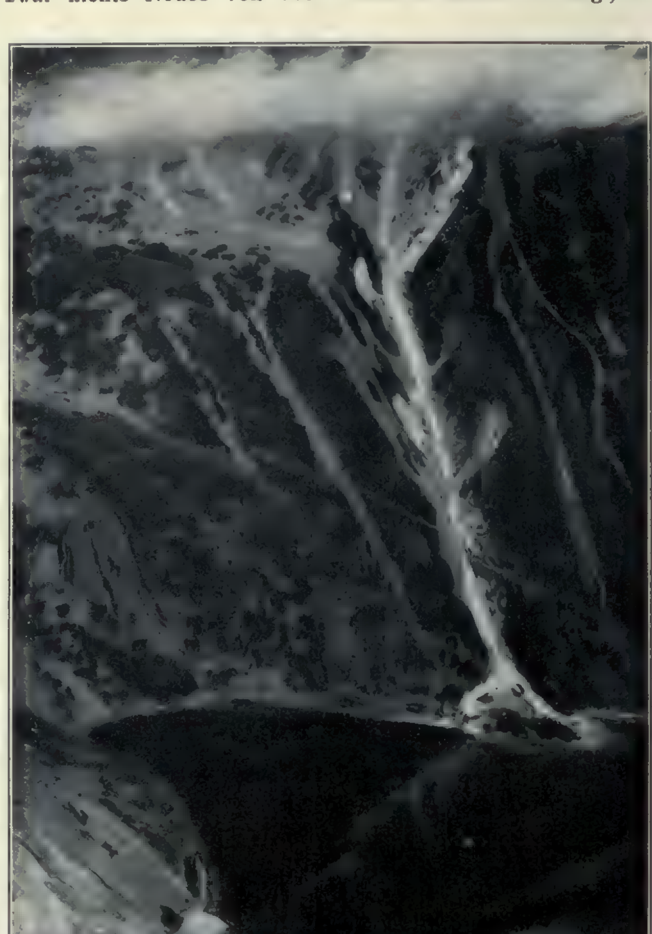
FRANZ HOHENBERGER MOTIV AUS KAGRAN

23. Ausstellung der Sezession in Wien

dem ganzen zeitgenössischen Kulturleben treffend charakterisiert und die wir deshalb in extenso hier folgen lassen: »Mit der Münchener Kunst näher bekannt zu werden, war uns bisher nicht vergönnt. Im besonderen hatten wir bisher keine Beziehungen zu derjenigen Münchener Künstlergruppe, die als Vorkämpfer in der modernen deutschen Kunstbewegung vorangegangen ist, mit der »Vereinigung bildender Künstler Münchens«, der sogenannten »Sezession«. Die Mitglieder dieser Vereinigung waren es, die zuerst die rückblickenden Neigungen der älteren Künstlergeneration verließen, und die mit allem aufräumten, das aus unkünstlerischen Beweggründen und Rücksichten hervorgegangen war. Während sie die altersmorsche Ueberlieferung wegräumte, begann sie gleichzeitig mit der positiven Arbeit. Ihr Grundzug war, kurz gesagt, das suchende Streben nach Erkenntnis und Wahrheit, und in dieser Hinsicht hängt die neue Kunst unserer Tage eng zusammen mit unserer gesamten modernen Kultur. Wie die Naturwissenschaften ungeahnte Gebiete erschlossen haben, wie die Physik neue Naturgesetze und die Chemie neue Grundstoffe und Kräfte gefunden haben, wie die Ziele und Aufgaben der Hygiene uns wieder zur Natur geführt haben — so trat auch die Kunst der Neuzeit in ein anderes, innerlicheres Verhältnis zur Natur und gab sich einer eingehenden Erforschung ihrer Erscheinungen hin. Und wie durch unsere heutigen Geisteswissenschaften der Drang nach Wahrheit geht, so ist auch der moderne Künstler ein Sucher und Finder der Wahrheit. Mit allen andern strebenden Kulturarbeitern steht er in derselben Front. Er arbeitet wie diese für die Zukunft und erzeugt Zukunftswerte. Das Anfangsstadium der modernen Kunst begann in dem Augenblick, da die Maler ihr Atelier verließen, um draußen die Wunder der Natur zu schauen und aufzunehmen. Auf die Dauer konnte es sich jedoch nicht darum handeln, die Natur abzuschreiben. Das Suchen nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, besonders nach fein empfundener Wiedergabe von Luft und Licht und Farbe führte von selbst zu einer geistigen Verarbeitung des Geschauten. Diese innerliche künstlerische Umformung der Motive kam einerseits in der Stimmungsmalerei, anderseits in der persönlich-künstlerischen Auffassung und Darstellungsweise, in der künstlerischen Handschrift zum Ausdruck. Auch das *Malhandwerk* wurde vom suchenden Künstler reformiert. Mit den alten Malweisen und Malmitteln war es nicht möglich, das auszudrücken, was die aufgeweckten Sinne und die Phantasie vor sich sahen. Man vertiefte sich in das Studium der Farbenlehre, und es entstanden neue, auf optischen Grundsätzen beruhende Malweisen. Das große Publikum, das gewohnt war, die Bilder nur auf ihren sachlichen Inhalt anzusehen und über die elementare Freude,

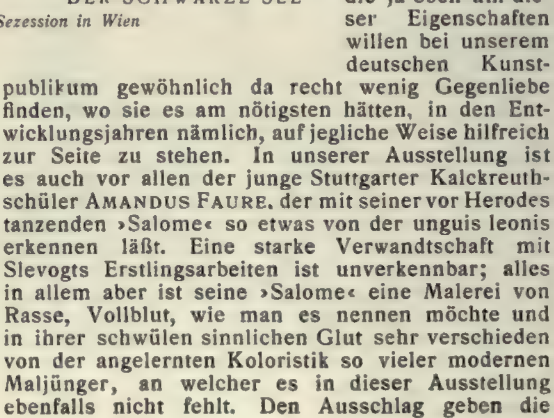
über das Wiedererkennen des dargestellten Vorgangs nicht hinauskam, konnte selbstverständlich nicht mitkommen. Die Werke der neueren Richtung setzen ein gewisses Maß von Kunstkennerschaft voraus. Wer sich mit diesen Dingen nur gelegentlich und obenhin abgibt, wird nie in die köstlichen Geheimnisse, die die neue Kunst in sich birgt, eindringen.«

KÖLN. Im *Kunstverein* hat F. VON WILLE zwei Bilder ausgestellt — ganz neue Schöpfungen, datiert 1905 —, die zwar nichts Neues von des Künstlers Wesen zu sagen haben, ihn aber in ungeschwächter Kraft zeigen. Es sind Eifelbilder, von denen das eine (›Feste Burg‹) eine Regenstimmung interessant macht, das andere (›Vennhof‹) ein einsames, ärmliches Bauernhaus auf einer mit halbabgeschmolzenem Schnee bedeckten, windigen Höhe gibt, mit vorzüglich gemalter Fernsicht über weite, unwirtliche Lande. Neben diesen Bildern hängt das ›Heidedorf‹ von GÜNTHER-SCHWERIN, kraftvoll in Auffassung und Farbengebung, von ähnlichem Charakter beinahe, wie die Bilder Willes; und dann sieht man da eine Parklandschaft, so kleinlich und verblasen, so ohne alle künstlerische Qualitäten, daß man's kaum glauben will, daß der Schöpfer dieser beiden so verschiedenartigen Bilder ein und dieselbe Persönlichkeit ist. Ferner sind vertreten EGERSDÖRFER mit einer frischen Landschaft ›Nach dem Gewitter‹ und W. LUCAS (Düsseldorf) mit einigen hübschen Vorfrühlingsbildern. A. MERKLINGHAUS (Bonn) zeigt sich als eine geschmackvolle Künstlerin in der Kollektion ihrer durchweg erfreulichen, kleinen Bildchen aus Worpswede, zehn Landschaften und Interieurs; am besten wohl, voll zarter Stimmung und malerisch sehr fein, sind die ›Blühende Heide‹ und das einsam im Haidekraut stehende Birkenstämmchen. — Bei *Schulte* sind neu ausgestellt Porträts von VEZIN (Düsseldorf) und LEVIER (Wien), sowie eine Anzahl Landschaften von J. RUMMELS-PACHER. Von CARO-DELVAILLE die beiden Pariserinnen ›Auf der Terrasse‹; sicher nicht sehr geistreich die Seiten- und Rückansichten dieser Damen, aber chik die Allüren, und besonders zu rühmen die Tongebung der über dem Meere lagernden Atmosphäre. Endlich sieht man auch noch Kollektionen von ›Monotypien‹, von C. KAPPSTEIN und C. LANGHAMMER landschaftlichen und figürlichen Genres, zum Teil sehr gute Sachen. Aber wie unendlich überlegen uns auf diesem Gebiete noch immer die französischen peintre-graveurs sind, das erwies wieder die Ausstellung der ›Société de la Gravure Originale en couleurs‹, die im Mai von der Kunsthandlung *Abels* arrangiert worden war. Zum ersten Male in Köln sah man derartig vollständig die bekannten Namen vereinigt, die Balestrieri, Chabanian, Delatre, Detouche, Huard, La Touche, Legrand, Muller, Osterlind, Raffaëlli, Robbe, Thaulow, Villon etc., im ganzen 46 Künstler mit 210 Werken. FORTLAGE



LEON WYCZOLKOWSKI — DER SCHWARZE SEE
23. Ausstellung der Sezession in Wien

STUTTGART. *Württembergischer Kunstverein.* So ist sie nun auf ihrer Reise durch Süddeutschland auch zu uns gekommen, diese „*I. Wanderausstellung des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein*“ und man kann sagen: gerade zur rechten Zeit, um den sehr kräftigen Worten des bekannten Abgeordneten Konrad Haußmann, mit denen er im württembergischen Landtag die zahlreichen vermögenden Leute unserer Stadt zum Eintritt in diesen Verband aufforderte, eine wirkungsvolle Resonnanz zu geben. Der Verband beabsichtigt bekanntlich in erster Linie, jenen jungen Künstlern von Talent und Eigenart, die ja eben um dieser Eigenschaften willen bei unserem deutschen Kunstpublikum gewöhnlich da recht wenig Gegenliebe finden, wo sie es am nötigsten hätten, in den Entwicklungsjahren nämlich, auf jegliche Weise hilfreich zur Seite zu stehen. In unserer Ausstellung ist es auch vor allen der junge Stuttgarter Kalckreuthschüler AMANDUS FAURE, der mit seiner vor Herodes tanzenden ›Salome‹ so etwas von der unguis leonis erkennen läßt. Eine starke Verwandtschaft mit Slevogts Erstlingsarbeiten ist unverkennbar; alles in allem aber ist seine ›Salome‹ eine Malerei von Rasse, Vollblut, wie man es nennen möchte und in ihrer schwülen sinnlichen Glut sehr verschieden von der angelernten Koloristik so vieler modernen Maljünger, an welcher es in dieser Ausstellung ebenfalls nicht fehlt. Den Ausschlag geben die



»Alten«: v. BOCHMANN mit seinem feinstudierten »Am Kruge"; Graf KALCKREUTH mit seinem sonnigen »Ausblick aus einer Scheune«, G. JANSSEN mit seinen prächtig erfassten Typen auf »Een dolle Boel«, TRÜBNER mit dem Kopf der »Medusa«, WEISSHAUPT † mit seinem plastisch gemalten Tierstück u. a. m. Auch in der Abteilung der Aquarelle, Pastelle und Zeichnungen, sowie in der Plastik findet man einzelne interessante Arbeiten. Möge dem Verbande in unserer Stadt ein schönes Aufblühen beschieden sein; der Name und rührige Geist des Grafen Kalckreuth scheint den Erfolg fast zu verbürgen. H. T.



ERNST STOHR MONDNACHT
23. Ausstellung der Sezession in Wien

BERLIN. Im Herbst ds. Js. findet hier eine Fächerausstellung statt, die nach den bis jetzt vorliegenden Anmeldungen sehr interessant zu werden verspricht. Es beteiligen sich von deutschen Künstlern u. a. Alberts, von Bartels, Christiansen, Louis Corinth, Margarete Erler, Joseph Goller, Arthur Illies, L. von Hofmann, C. Herrmann, Max Liebermann, Alfred Mohrbutter, Emil Orlik, Max Slevogt, Heinrich Vogeler, van de Velde. Ferner von Ausländern: Joseph Hoffmann, Kolo Moser, Frank Brankwyn, Gordon Craig, Reginald Dick, Ethel Larcombe, Lydia Hammett, Thorn-Prikker, Dysselhoff, Jan Toorop, Murray Robertson u. a. werden mit Originalarbeiten vertreten sein. Auskunft erteilt das Komitee und die Geschäftsstelle, Königgrätzerstraße 9, parterre.

LEIPZIG. Vom 15. Juni bis Ende August findet hier im Palmengarten eine „Jungmünchener Kunstausstellung" statt, deren künstlerische Leitung dem Maler F. GINO-PARIN übertragen wurde.

MÜNCHEN. Die IX. Internationale Kunstausstellung und die Lenbachausstellung sind am 1. Juni eröffnet worden.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

DÜSSELDORF. Der *Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen* übertrug die Ausführung eines Wandgemäldes für den Sitzungssaal des Kreishauses in Cleve dem Maler HANS KOHLSCHEIN.

BRESLAU. IGNATIUS TASCHNER's Entwurf für ein Gustav Freytag-Denkmal, der zur Ausführung bestimmt wurde, hat die Gestalt eines Brunnentempels mit dem Reliefbild Gustav Freytags in der Mittelwand. Das Denkmal soll auf der Südseite der Liebichshöhe errichtet werden.



JOSEF GRAF MEHOFFER EUROPA JUBILANS
23. Ausstellung der Sezession in Wien

HAMBURG. Der norwegische Maler EDWARD MUNCH hat die Führung aller seine Werke betreffenden geschäftlichen Angelegenheiten, wie Verkauf, Reproduktionsrechte, Ausstellungen usw. ausschließlich in die Hände der Commeterschen Kunsthandlung (Wilhelm Suhr) Hamburg, Hermannstr. 46-48, gelegt, an die sich künftig alle Interessenten wenden mögen.

MÜNCHEN. Unter dem Namen »Die Wanderer« hat sich hier

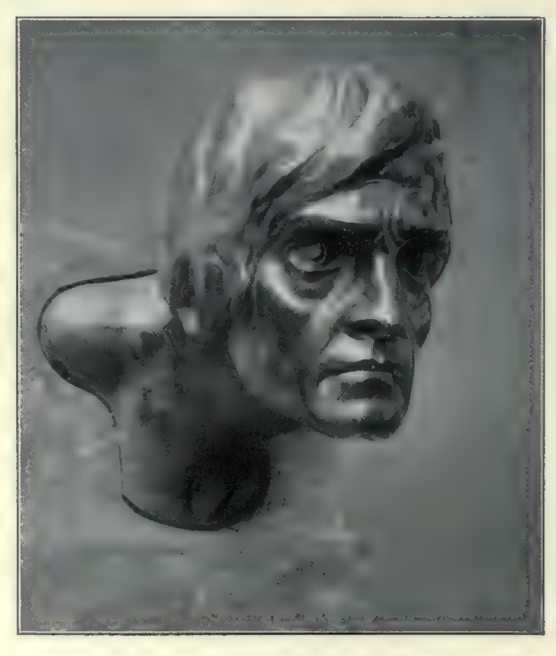


LEON WYCZOLKOWSKI — LANDWEG IN ZAKOPANE
23. Ausstellung der Sezession in Wien

eine neue Künstlergruppe gebildet, die ihren Umfang nicht über die Zahl von zwölf Mitgliedern auszudehnen beabsichtigt. Die Bezeichnung »Wanderer« soll ausdrücken, daß die Angehörigen der Vereinigung ihr Stoffgebiet nicht lediglich in der Heimat, sondern vornehmlich in der Ferne suchen. Es gehören dem neuen Verband bis jetzt an: Raoul Frank, Franz Hoch, Fritz Kunz, Hans Lietzmann, Professor Gustav Schönleber in Karlsruhe, Hermann Urban, Robert Wellmann in Rom und Manuel Wieland. Ausstellungen wollen die »Wanderer« in kleinem Maßstabe im In- und Auslande veranstalten.

BASEL. Von der Universität Zürich wurde RICHARD KISSLING, der Bildhauer des Tell-Denkmals von Altdorf, zum Dr. phil. honoris causa ernannt und zwar anläßlich der Schiller-Feier. Eine merkwürdige Art, Schiller zu feiern.

GESTORBEN. In Halensee am 23. Mai der Porträtmaler und Radierer WILH. RUBACH, geb. zu Frankfurt a. d. O. Rubach, der nur ein Alter von 35 Jahren erreichte und eben seinen Stern aufgehen sah, da seine Radierungen viele Kunstverleger auf ihn aufmerksam gemacht, war ein Schüler Koners' und eine im besten Sinne beliebte liebenswürdige Persönlichkeit, voll edelsten Strebens. Seine letzten Werke waren ein Shakespeare- und ein Schiller-Brustbild und verschiedene Radierungen nach Rembrandt und F. von Lenbach, die zumeist im Kunstverlag von Heuer & Kirmse in Halensee erschienen. Der Künstler hinterläßt einen Sohn und eine junge Witwe, die Nichte von Hedwig Niemann-Raabe. — In Paris der Bildhauer PAUL DUBOIS, der Direktor der Ecole des Beaux-Arts. — In Braunschweig der Tier- und Landschaftsmaler Professor ADOLF NICKOL, 81 Jahre alt. — In Utrecht der Landschaftsmaler W. J. OPPENROTH, geboren am 2. Oktober 1847 in Amsterdam. — In Wien der Maler JOSEPH KRIEHUBER, 67 Jahre alt, ein Sohn des berühmten Porträtisten.



RICHARD LUKSCH — KOPF DES „WANDERERS“
23. Ausstellung der Sezession in Wien

DÜSSELDORF. Die Düsseldorfer Künstlerschaft hat schon wieder den Tod eines ihrer älteren Kollegen zu beklagen. Am 30. Mai verschied unerwartet der Maler Professor EMIL VOLKERS im 75. Lebensjahre. Zu Birkenfeld am 4. Januar 1831 geboren, erhielt er seine erste künstlerische Ausbildung auf der Kunstakademie zu Dresden. 1852 ging er nach München, wo er Schüler der berühmten Pferdemaler Albrecht und Franz Adam wurde. 1857 nahm er seinen dauernden Aufenthalt in Düsseldorf. Er weilte oft in den Hauptgestüten Trakehnen, Graditz etc., wo er stets neuen Stoff zu seinen trefflichen Bildern fand. Er erhielt die goldene Medaille in Berlin 1890 und trug auch auf anderen Ausstellungen mehrfach Auszeichnungen davon.

Hch.

Redaktionsschluß: 1. Juni 1905 — Ausgabe: 15. Juni 1905
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München

VI. Internationale Ausstellung in Venedig



ARTHUR KAMPF
PAUSE





HENRY CARO-DELVAILLE VOR DEM WEISSEN HAUS

VI. Internationale Kunstausstellung in Venedig

DIE SECHSTE INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG DER STADT VENEDIG

Von KARL M. KUZMANY

Wenn Gesandte der durchlauchtigsten Republik in ihre Lagunenstadt heimkehrten, erstatteten sie von amtswegen Berichte, die berühmt geblieben sind durch ihren klugen Inhalt und dessen literarische Form. Im Abstand der Jahrhunderte und ohne so hohen Stils zu sein, dürfen ebendort auch die „relazioni“ einige Denkwürdigkeit beanspruchen, die — modernen Ausstellungskatalogen vorangeschickt wurden. Sie sind an den Bürgermeister als Präsidenten des künstlerischen Unternehmens gerichtet und legen dar, nach welchen Grundsätzen die im folgenden verzeichneten Werke ausgewählt und saalweise geordnet erscheinen.

In dieser Zeitschrift ist bei der letzten solchen Gelegenheit — sie kehrt seit 1895 alle zwei Jahre wieder — eindringlich genug davon gesprochen worden*), um mir eine nochmalige ausführliche Erörterung ersparen zu können. Wo Abweichungen von den bisherigen Gepflogenheiten festzustellen sind, werde ich ja ohnehin daran erinnern müssen.

Heuer waren außer dem lombardischen Landschafter BELLONI sowie den Bildhauern BISTOLFI und ROMAGNOLI noch LUDWIG HERTERICH (München) und ALFRED EAST (London) damit betraut, die ohne persönliche Einladung eingeschickten Werke zu sichten, von deren Zahl ein Viertel die Probe bestanden hat. In ihrem Richterspruch verzeichnet es die genannte Aufnahmejury mit Befriedigung, daß sich das künstlerische Niveau merklich gehoben habe: „ein unanfechtbares Zeugnis für den wohltätigen Einfluß, der auf die Kunst Italiens früher und jetzt noch von den vornehmen Veranstaltungen ausgeübt wurde und wird, denen Venedig seine so eifrigen als mutigen Kräfte widmet.“ In der Tat ist ein gut Teil des Erfolges der Ausstellung, die ihre Vorgängerin übertrifft, den Bemühungen und der Unerbittlichkeit ihres Generalsekretärs ANTONIO FRADELETTO zu verdanken. Ferner erfährt die Ausstellung von seiten der Behörden

*) XVIII. Jahrgang, Heft 22.



BRUNO LILJEFORS EIDERVÖGEL

VI. Internationale Kunstausstellung in Venedig

und durch private Gönner eine erhebliche Unterstützung, die nicht zuletzt Venedigs „moderner Galerie" zugute kommt. Die dort versammelte Auslese fremdländischer Kunstwerke dient auf die Dauer dem eingestandenen Zweck, den auch das periodische Unternehmen verfolgt: erzieherisch auf die einheimische Kunstübung zu wirken. In den ersten Jahren gar hat man nur allzu hurtig den anregenden Vorbildern Folge geleistet. Allmählich vollzieht sich nun ein Ausgleich der angelernten Manieren mit dem, was einem ehrlichen Besinnen auf die eigene Art entspringt.

Das sind Angelegenheiten mehr interner Natur, denen nachzuspüren eine fesselnde Aufgabe wäre. Doch bedürfte sie einer allzu eingehenden Musterung der einzelnen Jahrgänge, als daß es an dieser Stelle geschehen könnte. Eher klärt sich der Haupteindruck, wie sehr die Revue über das Schaffen Gesamteuropas und Nordamerikas gelungen sei. Einige Staaten erscheinen durch die von ihren eigenen Kommissionen vollzogene Auswahl im rechten Lichte, zumal von eben denselben auch die Ausgestaltung der ihnen überlassenen Säle besorgt wurde. Damit man aber vollends über die Tendenzen unterrichtet werde, müßten z. B. die Schweiz und Finnland auf den Plan treten, auf dem, von ein paar wenig bezeichnenden Proben abgesehen, auch Oesterreich und Rußland fehlen; letzteres hat freilich schon zu früheren Wettkämpfen seine besten Streiter hierher entsandt. So reich die Fülle des in siebenundzwanzig Sälen und Kabinetten Gebotenen ist, sie hätte ungeheuerlich werden müssen, sollte sie für ein vollständiges Kompendium den Stoff liefern. Es wäre, wie es in einem Fall vier international bevölkerte Wände dartun, ein Pferch geworden; man muß umso dankbarer sein, je strenger die Beschränkung ist, weil eben durch sie der Genuß einer einzelnen Individualität gefördert wird.

Den Eigenbrötlern würde außerdem ein Ausnahms-Plätzchen gebühren. Aber ein Jan Toorop fällt schon bei einem flüchtigen Rundgang auf, ohne durch eine Sonderausstellung hervorgehoben zu sein, und obwohl die Dokumente seines Werdegangs so buntscheckig sind, daß sie kaum einen all den Werken gemeinsamen Autor verraten. Ein Themsebild in seiner ersten Londoner Manier ist breit in grauen, schweren Tönen gehalten; die Farbenfreude der Pariser Freilichtmalerei flackert dann auf, bald abgelöst von dem tipfelnden Neoimpressionismus, zu dem Toorop noch oft zurückgreift, wenn er es nicht just vorzieht, in wunderfeinen, sensitiven Zeichnungen, Schwarz auf Weiß, seine Beobachtungen und Phantasien wiederzugeben. Da sieht man auch wieder das Blatt mit den „drei Bräuten", in dem sich ein allerpersönlichster Stil offenbart, die symbolisch-orna-



VI. Internationale Kunstausstellung Venedig ▪ ▪

GONZALO BILBAO
DIE SKLAVIN ▪ ▪ ▪



ADOLF LEVIER — MIMI UND ZAR

VI. Internationale Kunstausstellung in Venedig

mentale Linienführung um Frauengestalten, welche durch ihr eckiges Gebaren an die Wajang-Figuren der Schattenspiele in Java, Toorops Heimat, erinnern. Nur die großen dekorativen Entwürfe vermißt man, sonst wäre seine Charakteristik lückenlos; ist er doch ausgiebig auch in dem Kabinett vertreten, das den holländischen Graphikern eingeräumt ist, dem irrlichtelierenden ETIENNE BOSCH, dem DUPONT mit seinen grandiosen Pferden, den Landschaftern NIEUWENKAMP und GRAADT VAN ROGGEN, dem ZILCKEN. Von Hollands älterer Generation wären THERESE SCHWARTZE und der Veteran ISRAELS zu nennen. In seiner Nachbarschaft befindet sich das Bedeutendste, was Belgien — außer zwei Bronzen MEUNIERS — nach Venedig geschickt hat, die Gemälde von LAERMANS; sie sind von niederdeutscher Getragenheit, gesammelt in der Empfindung der wuchtig hingestellten primitiven Menschen. Etwas von der Art hatte auch VAN BIESBROECK, der Bildhauer, während er jetzt als Maler in süßen, freilich blendend dekorativen Farben schwelgt.

Ausgezeichneten Werken wünscht man gern einen auszeichnenden Aufenthalt. Als Ehrenhalle gilt der schönräumige erste Saal der Ausstellung; da begegnet man COTTET (s. Abb. S. 469) und HANS VON PETERSEN und CAROLUS DURAN. An der Stirnseite präsidiert die Kolossalbüste Petrarcas von LORENZETTI, deren Original für die jüngst in die Zecca übergetragene „biblioteca Marciana" bestimmt ist; und wegen ihrer Dimensionen sind da noch vielerlei Skulpturen und Bilder untergebracht, die in den Regionalsälen keine Herberge gefunden. Die konventionell tüchtigen seien außer acht gelassen. Angezogen wird man durch die Porträts von LEVIER (Abb. s. oben), (obwohl er in deutschen Landen Ausbildung und Wohnort gefunden, wird er zu Italien gezählt), durch die „Seebären" des jungen Venezianers BIANCO, der nur nicht so gut das „Bild zu machen" versteht, wie der unlängst früh verstorbene Triestiner VERUDA, dessen helle Straßenszenen aus Burano von einer ungewöhnlichen Großzügigkeit

Kunde geben. Ganz merkwürdig entwickelt ist eine Gruppenplastik des Florentiners ORIGO, die trotz des geringen Maßstabs und der naturalistischen Auffassung durchaus nicht der Monumentalität entbehrt (s. Abb. S. 484).

Eine Abfolge grell dissonierender Akkorde meine ich zu vernehmen, wenn ich im Geiste noch einmal durch die ganze Flucht der Säle gehe, die sich das Ausland, Staat für Staat, nach eigenem Ermessen eingerichtet hat. Auf Grund der beobachteten Dekorationsweise auch die entsprechenden Rückschlüsse völkerpsychologischer Art zu machen, geht nicht bedingungslos an. Ist es jedoch nicht bezeichnend, daß Ungarn die Wände durchaus, von oben bis unten vergoldete? Lärmend laut, orientalisch prunkvoll, wie es die Magyaren bei öffentlichen Aufzügen lieben. Gegenstände der Kleinkunst, ein prächtiger Kamin, Mahagonimöbel fügen sich einheitlich; aber übel angebracht sind nach dem Muster der Scherrebecker gearbeitete Wandteppiche. Nur kleinlaut wagt sich die Erinnerung an die Gemälde hervor, die großenteils aus staatlichen Galerien beigestellt wurden. Die Jüngeren (denn auch ein MUNKACSY von 1873 ist da!) heben sich voneinander bloß durch den wechselnden Eklektizismus ab; der einzige GRÜNWALD schlägt in Vorwurf und froher Farbenwahl eine nationale Note an.

In die tiefsten, sattesten Töne ist das Interieur Frankreichs getaucht; zudem dämpft ein Glasgemälde von BESNARD die Oberlichte. Der Raum ist von wollüstiger Schwüle erfüllt; die rötliche Grundstimmung des Teppichs und der Stofftapete tragen dazu erheblich bei. Die ausgestellten Gemälde und Skulpturen vermelden alle bekanntesten Namen, von MONET, RENOIR und PISSARRO bis zu CARRIÈRE, LA TOUCHE und BLANCHE (s. Abb. S. 487). Gemütlich am stärksten wirkt COTTET mit dem heroisch-tragischen „Porträt“ eines alten Schimmels, der unter einem dräuenden Gewitterhimmel grast, hoch überm Meer. In einer trotz der vollen Sonne auf ein kühles Weiß gestellten Gartenszene bringt CARO-DELVAILLE sehr pikante Akzente (s. Abb. S. 465), während VUILLARDS „Dame am Teetisch“ in durch-



CHARLES COTTET — FESTTAG IN DER BRETAGNE

VI. Internationale Kunstausstellung in Venedig

gängig grauer Harmonie, Fleck für Fleck an ein mattes Mosaik gemahnt. Die Plastik in jedwedem Material fehlt ebensowenig wie das Kunstgewerbe; kostbare Spitzen, Schmuck und Zinngefäße füllen die Vitrinen.

In ein kühles Bad taucht die Helligkeit des schwedischen Saals, den der Stockholmer Architekt Boberg bloß mit grau und lila der Türvorhänge bedacht hat. Und wohltuend ist auch die strenge Auswahl der sparsam verteilten Kunstwerke. Die Kleinplastiken und Wandteppiche sind vortrefflich eingeordnet, ohne die Gemälde zu beeinträchtigen. Larsson figuriert da mit seinen idyllischen, stark konturierten Aquarellen (s. Abb. S. 474), Liljefors mit den mannigfaltigen Szenen aus der nordischen Tierwelt (s. Abb. S. 466); Anders Zorn endlich bietet außer breit hingestrichenen Aktstudien (s. Abb. S. 470) eine Kollektion seiner genialen Radierungen.

Streng erwägender Ernst spricht aus der Raumkomposition, um das einzig hier richtig angebrachte Wort zu sagen, welche Emanuel Seidl, Hermann Hahn und Ludwig Herterich zwei glücklich ineinander geführten Sälen haben angedeihen lassen. Die Wände, unten mit ihrem holzgeflochtenen Sockel und weiter in objektiv klaren Tönen, sind ein unaufdringlicher Hintergrund für die moderne Kunst des Deutschen Reiches, deren Werke, abgesehen von etlichen Berliner und mitteldeutschen Bestrebungen, eine lückenlose Reihe bilden. Nur etliche Namen seien als „repräsentativ“ angeführt: Dettmann, Modersohn, Kampf (s. Abb. S. 465), Slevogt gegenüber Dill, Kuehl, Kalckreuth, Uhde, Herterich, Zügel, Stuck, Marr.

Es wäre verlockend, auf die Bildhauerarbeiten näher einzugehen, da sie einen starken Gegensatz zu dem bilden, was man auf diesem Gebiet in Venedig sonst zu sehen bekommt (die Tiere von August Gaul sind schlechthin etwas ganz Außerordentliches). Denn über den lockern Impressionismus und andere Spielarten des Naturalismus erhebt sich das Streben nach formalen Gesetzen, denen die Plastik der Hermann Hahn, Hugo Lederer u. a. m. gehorcht, immer unter Wahrung der Individualität. Eine treffliche Porträtbüste, herbe stilisiert, stammt von Fritz Behn, ein „Parsifal“ und „Christus am Kreuz“ von Ignatius Taschner, der an die besten alten deutschen Ueberlieferungen anknüpft. Und ist nicht ein Nachklang der Architektur, der sie sich unterzuordnen, die sie zu schmücken haben, in den beiden so schön gewendeten Mädchengestalten von Flossmann?

Das dekorative Moment hat auch Frank Brangwyn in den Wandfüllungen betont (s. Abb. S. 478), die, saftig braun und blau, den englischen Saal zieren. Hier befindet man sich in einer Ahnengalerie so mancher auf dem Kontinent malender Nachfahren. Ueber die betreffenden Landschafter selbst ist beim besten Willen nichts Neues zu sagen, ebenso über die bald wohlerzogen korrekten, bald ekstatischen Praeraffaeliten. Ganz altmeisterlich sind die Kinderporträts Nicholsons, und als ein Ruhmestitel wären die Plastiken wie die von Frampton (s. Abb. S. 477) sowie die Radierungen zu nennen. Aus der Gruppe „Nordamerika“ sei ebenfalls nur das Wichtigste erwähnt: im Figuralen Gari Melchers und voll erhabener Schwermut in Motiven aus der Bretagne Eugen Vail, dazu der Schilderer großstädtischer Veduten, C. C. Cooper.



ANDERS ZORN — AKT
VI. Internationale Kunstausstellung in Venedig



HERMENEGILDO ANGLADA DER WEISSE PFAU

VI. Internationale Kunstausstellung in Venedig

Zuloaga macht selbstverständlich auch in seinem Spanien Schule, in dessen Saal es nicht an Vergleichsobjekten fehlt. Aber schon wird ihm der Ruhm, der am meisten Genannte zu sein, von Anglada (s. Abb. S. 471) bestritten; dieser Farbenorgiast kehrt öfter als in den nicht eben reinlichen Gassen seiner Heimatsorte in Pariser Vergnügungslokalen ein, wo die „Blumen der Nacht“ bei seltsamsten Beleuchtungseffekten geistern. Im Gegensatz zu Anglada und dessen virtuos wiedergegebener Atmosphäre überreizter Genüsse und lockender Künstlichkeit bevorzugt Rusiñol, ein namhafter Landschafter, die freie, gesunde Gottesnatur. Pralles Sonnenlicht spielt um die „Segelnäherinnen“ des Sorolla y Bastida (s. Abb. S. 473), 1890 in der breiten Manier ebenso „zeitgemäß“ wie vor einem Menschenalter die geleckte Spitzpinselei des Luis Jimenes.

Die Italiener überließen es heuer den Ausländern, sich je nach Geschmack ihre Niederlassungen zu bereiten; das ist das Neue am Rahmen der Ausstellung. Sie selbst haben die vor zwei Jahren ausgestalteten Räume wieder bezogen und beseitigt, was überladen an den Dekorationen war oder sonst als verfehlt erkannt worden ist. Von der ebenfalls beibehaltenen Einteilung nach Landschaften — regioni — sehe ich ab, denn bei der Fülle der Namen müßte ich einen homerischen Schiffskatalog anfertigen. Auch gleichen sich hier im Zeichen des künstlerischen Verkehrs die sonst klüftenden Stammesunterschiede immermehr aus, bei aller Mannigfaltigkeit ihrer Aeußerungen. Just daß wir gerade im toskanischen Saal noch den meisten frei erfundenen figuralen Kompositionen begegnen; bei dem anglisierenden De Karolis und dem phantastischen Nomellini. Dieser ist so recht bezeichnend für die Eigenheit der Italiener, die Poesie der Linie gegen die der Farbe zurücktreten zu lassen. Einen Ausgleich strebt mit wachsendem Gelingen Cesare Laurenti (Venedig) an, wenn man nach seinem Entwurf für einen dekorativen Fries, einem frühlingsduftigen Mädchenreigen, urteilen darf. Nach wie vor huldigt Morbelli einem handgreiflichen Symbolismus, mit Armenhausbildern, die durch eine besondere Strichel-



EUGÈNE LAERMANS DAS GELOBTE LAND
VI. Internationale Kunstausstellung in Venedig

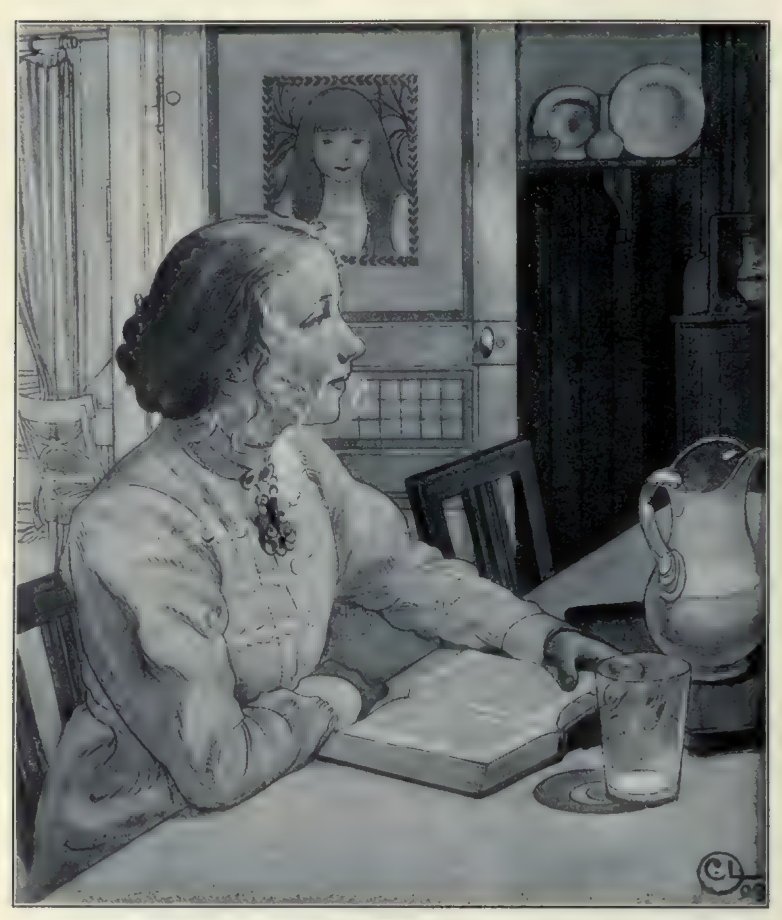
Technik wirksam sind. BALESTRIERI, durch den Popularitätserfolg seines „Beethoven“ bekannt, bringt ein rührsames Chopin-Triptychon. BRESSANINS „Fasching“ (s. Abb. S. 483) vertritt das übliche venetianische Genre, soweit es eine künstlerische Wertung verträgt; der vielseitige TITO, modern gesinnt, voll Feuer und Sonnenfreude, steht um manche Stufe höher (s. Abb. S. 480). Aber nach dem höchsten Preis ringt der Ferrarese GAETANO PREVIATI (s. Abb. S. 485). Sein Verfahren, die Farben in Strähnen aufzutragen, womöglich nur ein leuchtendes Blau und ein bräunlich abgestuftes Goldgeld, sowie seine große Linienführung, die vor Vergewaltigungen nicht zurückschreckt, sind auf monumentale Fernwirkung berechnet. Und: er ist ein Dichter! — Als Porträtist erregt MILESI durch seine Modelle die Aufmerksamkeit (Carducci und Papst Pius X.). Aber er hat ihren Charakter nicht sosehr auszuschöpfen verstanden wie BOLDINI den Whistlers. SELVATICO und GOLA dürfen nicht übergangen werden, auch nicht MANCINI, der Fleckler (macchiauolo) in Vollendung; RIETTI hat diese Malweise zu größter Leichtigkeit ausgebildet, der Gegenpol zum Florentiner GHIGLIA, der, streng und versonnen, mehr noch bei deutschen als bei welschen Meistern der Renaissance in die Schule gegangen ist. — Ihrer Menge nach beherrschen die Landschafter das Feld, unter ihnen auch qualitativ: FRAGIACOMO, G. CIARDI, CAIRATI, GIOLI, BEZZI, DELEANNI. Die Piemontesen TAVERNIER (s. Abb. S. 479), PELIZZA und MAGGI leisten SEGANTINI treue Gefolgschaft.

Ueberallhin verzettelt sind die graphischen Arbeiten. Vereinigt ergäben sie allein schon eine ansehnliche Ausstellung, in der, außer den gelegentlich Erwähnten, auch der Münchener Holzschnitt sehr gut vertreten wäre. Die Italiener haben ihre Abteilung ungewöhnlich reich beschickt, u. a. CONCONI mit Radierungen, MARIANI mit Monotypieen. Das Gebiet des illustrativen Buchschmucks pflegen zwei jüngere Künstler. Daß ALFREDO BARUFFI, der als Sparkassenbeamter in Bologna lebt, Autodidakt ist, merkt man seinen Zeichnungen, bei denen Fidus Pate gestanden haben



SOROLLA Y BASTIDA — SEGELNÄHERINNEN

VI. Internationale Kunstausstellung in Venedig



KARL LARSSON MEINE ÄLTESTE
VI. Internationale Kunstausstellung in Venedig

könnte, kaum mehr an; die Schäfer-Poesie und die Lyrik und Natur-Symbolik hat er sich erkoren. Aber Nummer Eins, soviel der italienischen Namen ich angeführt habe, ist ALBERTO MARTINI aus Treviso (s. Abb. S. 481 u. 488). Festen und vollen Federzuges nimmt er sich die alten Meister zum Vorbild; an geistreichen Einfällen gibt er in Capriccios und Ex libris einem Klinger und Menzel nichts nach, unendlich produktiv. Er durfte sich mit Fug selbst an Dantes Göttliche Komödie wagen. Aber was ihm in hervorragendem Maße eignet, ist ein burlesker Humor, der ihn befähigte, ein heroisch-komisches Epos des 17. Jahrhunderts, den „geraubten Eimer" des Tassoni, mehr als kongenial durch Illustrationen zu begleiten.

Obschon einige der Besten fehlen, erweist es auch die gegenwärtige Ausstellung, daß die italienische Bildhauerei die gestellten Aufgaben sehr wohl zu erfüllen weiß, soweit eine wirklichkeitsgetreue Durchbildung erforderlich ist. Geschmack und Geschick reichen aber kaum je zu einer Monumental-Plastik aus. Man braucht nur an die kavalleristisch gewiß sehr interessanten Denkmäler in Turin zu erinnern oder an das für Viktor Emanuel in Venedig, ein abschreckendes Beispiel der Zwitterbildung, wenn da überhaupt noch von einem künstlerisch lebensfähigen Organismus gesprochen werden kann. Den Ueberfluß an schönen Gesten, deren Wiedergabe die Theatralik streift, muß man bei den Italienern als etwas Natürliches und darum Notwendiges in Rechnung ziehen. Dann wird man auch den Werken des Turiners LEONARDO BISTOLFI gerecht werden; ja man vermißt fast bei dem neuesten Entwurf für ein Grabdenkmal („das Kreuz", s. Abb. S. 476) seine anmutigen Frauengestalten mit den vagen Gebärden, durch die er sonst für Trauer und Trost einen so schönen Ausdruck findet. Wie voll von Empfindung für die Friedhofspoesie Bistolfi dies Thema abzuwandeln weiß, kann man in Venedig aus einer Anzahl von Gipsabgüssen seiner, mit einer Ausnahme, stets figurenreichen Denkmale ersehen. Das Beiwerk, und Blumen gibt's immer in Fülle, hat die phantasierende Hand mitunter allzu impressionistisch modelliert; aber der Umriß des großen Ganzen stellt sich monumental dar, eigen im Stil.

G. A. Sartorio, ein in vielerlei Technik, nicht nur der Malerei erfahrener Künstler, hat neulich einen satirischen Roman geschrieben, in dem er Raffael in das moderne Kunsttreiben Roms eintreten läßt; enttäuscht von der übel beschäftigten und lächerlich kritischen Welt kehrt das Originalgenie bald wieder auf den Sockel seiner Statue in Urbino zurück. Ob Italiens Kunst jetzt wirklich bloß schellenlaut ist, ein Stückwerk von überall her? Es bleibt eine offene Frage, ob und wann man in dem Dom der Kunst wieder zu stiller Andacht wird einkehren dürfen.

DIE KUNST AUF DER LÜTTICHER WELTAUSSTELLUNG

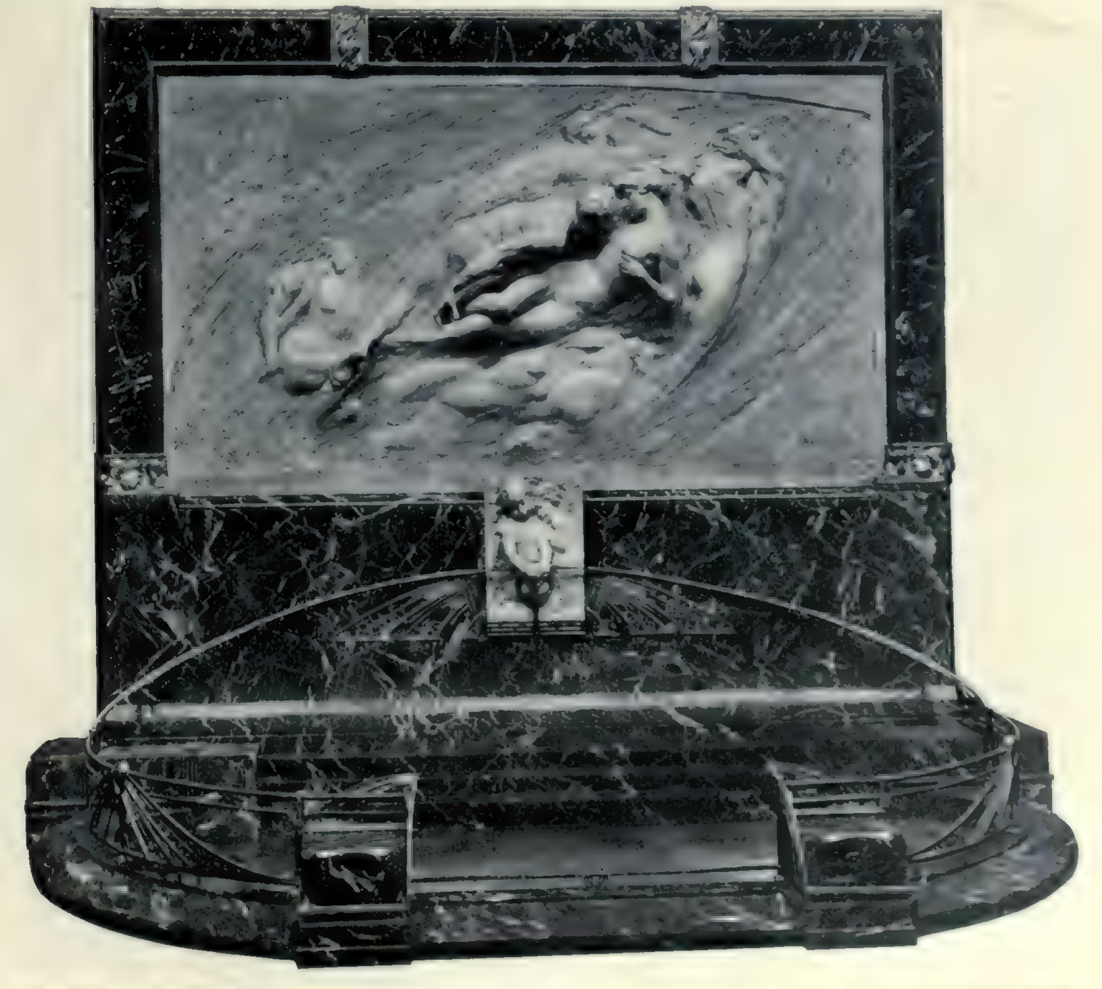
Von ANTON HIRSCH (Luxemburg)

Die Ausstellung, zu welcher die wallonische Hauptstadt Belgiens dieses Jahr alle Kulturstaaten der Welt eingeladen, um die fünfundsiebzigjährige Feier der Selbständigkeit des Königreiches zu begehen, kann, was Lage und Gesamtwirkung betrifft, zu den reizendsten und gelungensten Schöpfungen dieser Art gerechnet werden. An beiden Ufern der silberschimmernden Maas und der in flüchtigem Lauf dahineilenden Ourthe gelegen, bietet die Ausstellung mit ihren in hellen Farben leuchtenden Bauten, mit ihren wehenden Wimpeln und Flaggen ein köstliches Bild landschaftlicher Schönheit, zu welchem das saftige Grün der gärtnerischen Anlagen und die sich in violetten Tinten verlierenden, sanft ansteigenden Hügelketten des Lütticher Landes einen prächtigen Rahmen liefern.

Wie dies ja schon zur Tradition geworden, war denn auch die Lütticher Ausstellung über einen Monat nach ihrer Eröffnung noch weit entfernt von ihrer Vollendung und wer sich für die Erzeugnisse der Industrie und des Kunstgewerbes interessiert, tat gut, seinen Besuch bis Ende Juni aufzuschieben. Umso angenehmer berührt fühlte sich daher der verfrühte Ausstellungsbummler, wenn er sich aus dem beängstigenden Gewirr der Kisten und Kasten der großen internationalen Halle auf die grüne Maasinsel hinausflüchtete, wo die Kunst ihren Tempel errichtet hat und wo er ein monumentales Museumsgebäude mit vollständiger und bis auf den letzten Nagel fix und fertiger Kunstausstellung fand.

Die Wahl des Platzes muß als eine außerordentlich glückliche bezeichnet werden. Fernab vom Geräusch der eigentlichen Ausstellung liegt diese stille Insel, wie ein heiliger Hain, bespült von den Fluten des vorüberbrandenden Stromes. Die Wipfel der hochragenden Pappeln und Eschen sind besät mit dunklen Flecken, die sich bei näherer Betrachtung als unzählige Elstern- und Krähennester erweisen, deren Bewohner mit ihrem lauten Geschrei die Stille des Eilands unterbrechen, ohne aber einen Mißklang in die, für den künstlerischen Genuß so geeignete, idyllische Stimmung bringen zu können.

Beim Eintritt in den aus Granit und Sandstein,



EDUARDO RUBINO — DIE FLAMME (BRUNNEN)

VI. Internationale Kunstausstellung in Venedig

in einer eleganten und doch monumentalen französischen Architektur errichteten Kunstpalast gelangt man zuerst in einen geräumigen Vorplatz, der direkt in den für die Plastik reservierten Oberlichtsaal führt. Hier finden sich die bildnerischen Werke aller Nationen vereint. Neben sehr viel Mittelware auch manches Gute, ja sogar einige vorzügliche Stücke. Zu letzteren zählen wir namentlich die von trunkener Lebenslust erfüllte Gruppe »La joie« von JEF LAMBEAUX und die dramatisch bewegte Kampfszene »Le meurtre« desselben Meisters. Der kürzlich verstorbene CONSTANTIN MEUNIER ist mit einem aus Elfenbein und Bronze gearbeiteten »Christ au tombeau« vertreten. In einem anderen Saale befindet sich auch eine seiner bekannten monumentalen Reliefdarstellungen belgischer Grubenarbeiter.

Frankreich, das in Lüttich auf allen Gebieten dominiert, ist in der Abteilung für Skulptur mit nicht weniger als 87 Künstlern und 134 Kunstwerken vertreten, die Kleinplastik mitgerechnet. Nirgends wohl tritt die Ueberlegenheit einer an jahrhundertealter Tradition groß gewordenen künstlerischen Kultur so offenbar in die Erscheinung als hier. Manche Arbeiten lassen ja, nach unseren Begriffen, eine tiefere Auffassung vermissen, aber unter all den vielen französischen Bildhauern, welche die Ausstellung beschickt haben, ist auch nicht ein einziger, dem man nicht wenigstens ein bedeutendes formales Schönheitsempfinden, ein, im weitesten Sinne des Wortes, sicheres Stilgefühl und eine routinierte Technik nachrühmen müßte. Der Katalog enthält die glänzendsten Namen, deren Träger sich mit charakteristischen Werken eingestellt haben. BARRIAS, BARTHOLOMÉ, CARABIN, die beiden CHARPENTIER, DALOU, DAMPT, E. DUBOIS, FIX-MASSEAU, GUILLAUME, INJALBERT, LALIQUE, PUECH, RODIN, DE SAINT-MARCEAUX und viele andere erscheinen hier auf dem Plan, um den überlieferten Ruhm der französischen Plastik aufs neue zu befestigen.

Was die Bildhauer der übrigen Länder gesandt, geht nicht über das gewöhnliche Mittelmaß hinaus. Von deutschen Bildhauern ist, leider, auch nicht ein einziger erschienen.

Ungleich interessanter und mannigfaltiger als in der Skulptur ist Belgien in der Malerei vertreten. Da sind vor allem die von gesunder Kraft strotzenden Landschafter, denen man es wohl ansieht, daß sie alle Evolutionen, vom Naturalismus bis zum Neo-Impressionismus studienhalber mitgemacht haben, ohne sich aber in die eine oder andere Manier festzurennen. Da ist FRANZ COURTENS, der Rubens der Landschaft, da ist ferner der farbige CLAUS, der feine Lichtkünstler BUYSSE, der den Duft der Atmosphäre mitmalt, der bekannte DE SAEDELEER und der unverwüstliche GILSOUL. Sehr interessante, schon von früher her bekannte Sachen hat der sanfte Symboliker FERNAND KHNOPFF ge-



LEONARDO BISTOLFI — UNTER DEM KREUZE

VI. Internationale Kunstausstellung in Venedig

sandt, JEF LEEMPOELS ist mit guten Porträts vertreten, Frl. M. A. MARCOTTE glänzt durch eines ihrer unübertrefflichen Treibhausbilder und TH. LYBAERT entrückt uns mit seinen von religiöser Mystik erfüllten Gemälden in die Zeiten mittelalterlicher Romantik. Ein kräftiges, echt modernes Talent begrüßen wir in F. VAN LEEMPUTTEN; auch von dem verstorbenen C. VAN LEEMPUTTEN ist ein gutes Bild, eine Regenstimmung, ausgestellt. Der Altmeister der belgischen Genremalerei, ALFRED STEVENS, ist mit einigen seiner zarten und vornehmen Frauenbilder vertreten.

Nicht nur räumlich, sondern auch inhaltlich nimmt die französische Malerei den ersten Platz ein. Wer sich für die Entwicklung der Malerei in Frankreich während der letzten Jahrzehnte interessiert, findet hier eine ausgezeichnete Gelegenheit, sich mit den bedeutendsten Erscheinungen auf diesem Gebiet bekannt zu machen. Von den großen zeitgenössischen Künstlern fehlt eigentlich fast nur Degas, während manche bereits verstorbene, wie FANTIN-LATOUR, SISLEY u. a. mit guten Bildern vertreten sind. Die Abteilung für Malerei (Aquarell, Miniatur, zeichnerische und reproduzierende Künste einbegriffen) hat nicht weniger als 432 Nummern aufzuweisen und an der Hand eines solch umfangreichen Materials ist es schon möglich, sich ein annähernd richtiges Bild der künstlerischen Evolutionen während der letzten zwanzig Jahre zu machen. Von den vielen Namen, deren mancher ein ganzes Programm bedeutet, seien hier nur erwähnt: BONNAT, CAROLUS-DURAN, R. COLLIN, CORMON, COURTOIS, DAGNAN-BOUVERET, DETAILLE, GERVEX, HARPIGNIES, HUMBERT, J. P. LAURENS, LEFÈBRVE, LHERMITTE, AIMÉ MOROT, TONY ROBERT-FLEURY, ZIEM. Ferner von den Neueren: der köstliche Intimist J. BAIL; der Lichtmaler P. A. BESNARD; CARO-DELVAILLE, der berufene Darsteller echt pariserischer weiblicher Eleganz; der tiefe, immer mehr nach Konzentrierung und Vereinfachung strebende EUGÈNE CARRIÈRE; die Damen CHAUCHET und DUFAU, welche zu den interessantesten Erscheinungen der jungen Garde zählen; HENRI MARTIN, der bedeutendste Vertreter des Pointillismus und CLAUDE MONET, der große Impressionist; endlich RAFAELLI und RENOIR, zwei Säulen der modernen französischen Kunst. Eine besondere Erwähnung verdient auch die reiche und vornehme Ausstattung sämtlicher Säle der französischen Abteilung, die sich in ihrer Gediegenheit sehr vorteilhaft von dem unterscheidet, was man in den letzten Jahren bei derartigen Gelegenheiten zu sehen gewohnt war.

Deutschland ist, im Vergleich zu Frankreich, bedauerlicherweise sehr schwach vertreten. Das Glanzstück der deutschen Abteilung bildet unzweifelhaft der prächtige Bauernkopf LEIBL's, den man selbst nach den besten Franzosen noch mit Genuß betrachtet. Mit guten Bildern sind ferner erschienen: HANS AM ENDE, H. v. BARTELS, FRITZ BURGER, LUDWIG DETTMANN, L. DILL, WALTHER FIRLE, E. HARBURGER, L. v. HOFMANN, Graf v. KALCKREUTH, KALLMORGEN, G. KUEHL, C. LANGHAMMER, F. MACKENSEN, O. MODERSOHN, SKARBINA, TRÜBNER u. a. Auf die Ausstattung der ihm zur Verfügung gestellten Räume hat das deutsche Organisationskomitee anscheinend keinerlei Wert gelegt; manche Bilder hängen überdies direkt unvorteilhaft.



GEORGE FRAMPTON — BÜSTE
VI. Internationale Kunstausstellung in Venedig



MIQUEL BLAY Y FÁBREGA — MELANCHOLIE
VI. Internationale Kunstausstellung in Venedig



CESARE VIANELLO HYMNE DER ARBEIT
VI. Internationale Kunstausstellung in Venedig

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. *Ausstellung von Werken Deutscher Landschafter des 19. Jahrhunderts im Landes-Ausstellungsgebäude.* Ein sehr dankenswertes Unternehmen ist von der Kommission der diesjährigen Großen Berliner Kunstausstellung ins Leben gerufen: die unter obigem Titel gehende Veranstaltung. Es wäre zu wünschen, daß jedes Jahr eine derartige der großen Kunstausstellung angegliederte historische Sonderausstellung stattfände, die zugleich für die Kritik der lebenden Künstler einen guten Wertmesser abgibt. Diesmal ist es allerdings beim Versuch geblieben und es wäre vielleicht besser gewesen, die Grenzen des Plans etwas enger zu ziehen, um auf kleinerem Gebiet Erschöpfendes zu geben. Indessen auch so ist manch interessantes Bild zu sehen, das über das Wesen seines bislang fast unbekannt gebliebenen Schöpfers Auskunft gibt. Anders ist es aber mit der Hervorhebung zweier Künstler, die »mit voller Absicht« in den Mittelpunkt der ganzen Ausstellung gestellt sind: FRIEDRICH PRELLER und ANDREAS ACHENBACH. Zur Motivierung ist der hundertjährige Geburtstag des einen und der neunzigjährige Geburtstag des anderen angegeben. Familienfeste kennt die Kunstgeschichte sonst nicht. Sollte aus irgend einem Grund den beiden Künstlern eine gewiß verdiente Ehrung bereitet werden, so waren hiefür Sonderausstellungen geeigneter, die ein abgeschlossenes Bild geben und in der Isolierung des

Der Katalog der amerikanischen Abteilung umfaßt genau 100 Nummern. Gut vertreten ist WILLIAM T. DANNAT mit einem halben Dutzend älterer und neuerer Werke. WALTHER GAY, RIDGWAY KNIGHT, CARL MARR, GARI MELCHERS und ELIZABETH MOURSEX haben ihre in der bekannten Weise gemalten Bilder gesandt, die sich in nichts von denen unterscheiden, die man auf fast allen Ausstellungen von ihnen sieht. SARGENT zeichnet sich vor seinen übrigen Landsleuten sehr vorteilhaft durch zwei rassig gemalte, gesunde Bildnisse aus.

In den holländischen Sälen fallen vor allem MESDAG, dann die Damen HENRIETTE RONNER (Katzen) und THERESE SCHWARTZE auf. Besonders das Porträt der letzteren, den Burenführer Wolmarans darstellend, ist ein prächtiges Stück echter, kräftiger Malerei.

Spanien ist nur spärlich vertreten, ebenso Rußland. Auch Bulgarien, das auf der Ausstellungsinsel einen eigenen Pavillon errichtet hat, nimmt im Kunstpalast einen oder zwei Säle ein, in denen aber noch nicht viel zu sehen war.

Zuletzt ist nun auch das Palais für alte Kunst eröffnet und es wird der Kunstfreund alles in allem genommen, in Lüttich genug Interessantes finden.



FRANK BRANGWYN MELONEN
VI. Internationale Kunstausstellung in Venedig



ANDREA TAVERNIER — OREADEN

VI. Internationale Kunstausstellung in Venedig

Werkes auch dem Panegyriker das Wort erlauben, ohne daß dadurch die Rechte anderer verletzt werden. Die Zuerteilung des Supremats in einer Jahrhundertausstellung fordert aber zur Frage nach der Berechtigung auf.

Nicht der Liebling der Götter, wohl aber der Gebildeten unter den Deutschen war Friedrich Preller. Auf ihm ruht ein Abglanz der Goethezeit, er schuf die Bilder zur Odyssee und sein Name wurde gemeinsam mit dem des Uebersetzers des Homer genannt. Die Pracht seiner Landschaften verdrängte die dürftigen Umrisse Carstens. Zwar hatten die Vorgänger für ihn ihre Schätze aufgespeichert. Als Koch und Reinhard die Konturen der italienischen Landschaft mit harten, sicheren Zügen wiedergaben, da war dem Können der Späteren der Grund gelegt und der Weg geebnet. Claude Lorrain und Poussin unter den Franzosen, Ruysdael unter den Holländern borgten ein jeder ein kleines Sümmchen aus dem unversiegbaren Schatz ihrer Kunst. So entstand dem Meister der Odysseebilder sein Werk; es ist anmutig und gefällig und auch nicht arm an hübschen Einfällen. Aber je länger die Betrachtung, desto deutlicher wird der mechanische Schematismus seiner Kompositionsart. Hier war ein kenntnisreicher und dabei nicht geschmackloser Regisseur an der Arbeit; er weiß den Hintergrund zu wählen und die Versatzstücke am rechten Platz aufzustellen; seine homerischen Helden sind eine wohlgeschulte Truppe. Doch die Linien und Formen der Landschaft gelingen von seinen französischen Lehrmeistern dem einen heroischer, dem andern schöner, und in der Fähigkeit, Stimmungen durch die Landschaft auszudrücken, bleibt Ruysdael das unerreichte Vorbild. Aber auch unter den Gleichzeitigen ist Rottmann Preller zur Seite, oft auch voranzustellen. Und seine Farbe gleicht dem Wein, der auf schlechtem Boden gewachsen, von unverständiger Hand gezuckert, nur kurze Zeit den Gaumen täuscht und bald seine Fadheit zu erkennen gibt. Zu einem Anrecht auf den Ehrenplatz berechtigt alles dies nicht, doch den Doré der Odyssee dürften wir den Maler nennen.

Des andern Kunst, der mit Preller zusammen das Dioskurenpaar der Ausstellung bildet, steht uns noch näher, ist mit ihren Vorzügen und Schwächen uns noch bekannter. Französischer Art mit rheinländischem Temperament und froher Schaffenslust verdanken wir diese vielen Hunderte von Seestücken, die so viele Salons unserer begüterten Mitbürger schmücken. Ein gewandtes Können im Bunde mit großer Handfertigkeit vermochte die Wogen der Nordsee fast glaubhaft darzustellen; freilich darf man Courbets Woge nicht daneben sehen. Aber Unrecht ist es, an der Kunst des Neunzigjährigen zu mäkeln, der selbst nie den Platz beansprucht hätte, auf den er ohne sein Wissen gestellt und den nur eine von allen historischen Erwägungen freie Vorliebe ihm und Preller anweisen konnte. Und auch das hätte diesen Mißgriff verhüten sollen, daß wir wissen, daß das Vergnügen an solcher Kunst Größeren den Weg versperrte. Meer und Landschaft Böcklins blieb denen unverständlich, die sich an Düsseldorfer Schildereien satt gesehen, die neuen Welten, die er zeigte, mißfielen den Augen



ETTORE TITO — NACH DEM REGEN

VI. Internationale Kunstausstellung in Venedig

derer, die an Theaterlandschaften aus Pappe und Leim sich erfreuten, und roh und ungefüge erschienen ihnen seine Heroen, gegen die die Figuren Prellers Puppenbälge sind, gefüllt mit Stroh und Häcksel. Niemals hätte sich eine jener schlichten Landschaften Menzels gegen das rheinische Feuerwerk behaupten können, sein Wort: »Verhungert wäre ich, wenn ich so weiter gemalt«, gewinnt vor diesen Bildern neue Bedeutung. Wie ein Block lagerte sich solche Kunst vor unsern Größten und, was Makart, Feuerbach, das wurden diese ihnen. Sie in den Mittelpunkt zu stellen, das heißt jenen in die Handarbeiten, die von einem andern Wege aus die Herkulessäulen unserer deutschen Kunst mit Hilfe einer idiotischen Aesthetik untergraben wollen. Zurück daher mit dem Freunde unserer klassischen Philologen und dem Liebling unserer Millionäre von einem Platz, den eine gewissenhaft abwägende Geschichtsbetrachtung ihnen niemals zubilligen darf.



ALBERTO MARTINI — AGATHE
VI. Internationale Kunstausstellung in Venedig

Auch das, was in dem großen ersten Saal an Landschaften älterer Art geboten, gibt keinen günstigen Eindruck von der Vergangenheit. Es überwiegen jene Stücke, in denen himmelhohe Felsen, Abgründe und Schluchten mit billigem Pathos von der Schönheit der Natur predigen. Kein Bild, in dem sich das Gelände nicht meilenweit vor dem Auge ausbreitet. »Ein Königreich für ein Kartoffelfeld«, möchte man vor all dieser steifleinenen Pracht ausrufen, diesen Fern- und Weitsichten, zu deren wirklichem Genuß man sich die Terrasse eines Schweizer Hotels hinzudenken müßte. Ein interessanter Böcklin aus früher Zeit, ein farbenstarker Gleichen-Rußwurm und die Bilder noch Lebender müssen hierfür entschädigen. Unter den Toten ist es vor allen die Zusammenstellung einer Anzahl Werke von KARL BUCHHOLZ, die Aufmerksamkeit verdienen. Daß der Schöpfer solcher Bilder im Jahre 1889 aus Not sein Leben freiwillig enden mußte, ist wohl eine der schärfsten Anklagen gegen die kunstliebende Mitwelt. Schon das Bild des Neunzehnjährigen, »Frühling in Ehringsdorf«, mit den blühenden Obstbäumen erfreut durch die Frische und Einfachheit der Darstellung. Später wird er konventioneller in der Komposition, aber bewahrt sich doch die Selbständigkeit des Blickes; um wie viel besser ist der »Winterabend« von 1876 als so mancher Munthe. Trübe, herbstliche Stimmungen, wie solche sich auch in seinem letzten Werk »Windmühle« zeigt, weiß er, ohne sentimental zu werden, mit feiner Empfindung wiederzugeben.

Unter den Aelteren ist das 1794 gemalte »Partenkirchen« BIDERMANN's im Hinblick auf die Jahreszahl und die leichte zarte Behandlung der Landschaft erwähnenswert; sonst sind die Ueberraschungen nicht allzu zahlreich. Was wir von Reinhart, Koch, Dahl, Waldmüller, Rottmann, Fohr, Fries, Schriner, Bürkel, Richter, Lessing, Graeb, Hildebrandt, Gude, Hoguet sehen, um nur einige der Namen zu erwähnen, bringt nichts Neues für ihre Schätzung hinzu. Ein Bild CASPAR FRIEDRICH's in seinem Atelier interessiert durch das Gegenständliche, seine »Lebensstufen« wirken als unerfreuliche Allegorie. Von KARL BLECHEN fehlen gerade die Landschaften, in denen er frei von theatralischer Auffassung ist. HEINRICH GAEDECKE, der bis dato Unerwähnte, wird durch eine in der Farbe sehr konventionelle »Küste bei Helgoland« eingeführt. F. E. MEYRHEIM's »Motiv bei Danzig« erfreut trotz der übermäßig detaillierten Darstellung durch seine Natürlichkeit. Eine große holsteinische Landschaft zeigt GURLITT von seiner besten Seite, als ungemein wirkungsvoll in der zarten Anmut seiner Farben erscheint der Schweizer J. G. STEFFAN († 16. Juni 1905) in dem duftigen »Herrenchiemsee«. FRANZ DREBER ist am wenigsten süßlich in der großen italienischen Landschaft des Hauptsaals, in seinen anderen Bildern übertrifft er Preller noch durch Fadheit des Kolorits. KARL BENNEWITZ VON LOEFEN erquickt durch seine kräftige Farbe und die Wahl seiner einfachen Vorwürfe. von STEINHAUSEN sind zwei Landschaften zu sehen, von denen namentlich der »Rosenbusch« mit den gelben und rosa Tönen durch zarte Anmut bemerkenswert. RUDOLPH SCHUSTER, ebenfalls einer der bis jetzt ganz oder fast unbekannten Künstler, ist durch einen frischen »Winter im Riesengebirge« vertreten. Auf die Werke der noch lebenden Künstler, wie Thoma, Schönleber, Wenglein, Hertel, Bracht, Dücker, Sperl, Kröner usw. hier zurückzukommen, ist bei einer historischen Ausstellung wohl kaum am Platz, ein Verzicht auf ihre Werke hätte das Recht der Toten

vielleicht besser gewahrt. Eine Landschaft Feuerbachs sucht man vergebens. E. SCHWEDELER-MEYER

WIESBADEN. Eine „treffliche Ausstellung aus Wiesbadener Privatbesitz“ (nur für moderne Malerei) hat der Nassauische Kunstverein veranstaltet. Daß wir die schönsten *Lugos* besitzten, die den Meister auf überragender Höhe zeigen, war in Kunstkreisen nicht mehr unbekannt; wenn aber unter den etwa 140 Nummern der Ausstellung nicht die alten Düsseldorfer und ihre geistigen Nachfolger bis zu Dücker Deiters usw. die Vorherrschaft hatten, sondern mindestens mit der neuen jungdeutschen Kunst, die durch treffliche Werke erster Meister repräsentiert war, sich in den Raum teilen mußten, so darf das als das erfreuliche Ergebnis einer Geschmackswandlung betrachtet werden, die nicht länger als ein Lustrum zurückdatiert; waren doch nur ganz vereinzelte der hierhergehörigen Werke, die meist dem verdienstvollen *Kunstsalon Banger* ihre Wiesbadener Existenz verdanken, vor der Jahrhundertwende gekauft. Wir nennen zwei LIEBERMANN (darunter „Erwartung“, für uns das beste Stück der Ausstellung), vier TRÜBNER („Schloß Secom,“ eine seiner schönsten Landschaften), vier SIGNAC sämtlich, wie auch zwei der drei vorhandenen L. V. HOFMANN aus dem Besitz des Herrn Hoftheaterintendanten Dr. v. Mutzenbecher, der sich hier als raffiniertester Liebhaber modernster Kunst entpuppte, drei H. ZÜGEL (eine ältere Landschaft gleich hochstehend wie zwei ganz moderne Tierstücke), neben dem sich H. BAISCH mit einer ganzen Kollektion vorzüglich hielt, vier G. JANSSEN, zwei BUTTERSACK, dann von den mit vereinzelten Werken Vertretenen ISRAELS, HÖLZEL, KALCKREUTH (Studie), P. BAUM, DILL und von den Heimischen H. VÖLCKER, dessen Strandscene zu dem Besten der Ausstellung zählt, F. KOSSUTH, KÖGLER etc. — Aus der älteren Generation interessiert am meisten (von einem koloristisch delikaten LAWRENCE, A. GRAF (Friedrich Wilhelm II.) und CHODOWIECKI abgesehen) A. FEUERACH, der eigentlich zu den Modernen gehört, wegen eines bisher unbekannten frühen Bildnisses des Prof. Cannstadt (im Besitze der Witwe) dann der Wiesbadener KNAUS mit mehreren oft koloristisch grausamen, aber zeichnerisch immer interessierenden Werken vertreten (das feinste ein kleines Köpfchen bei Prof. Pagenstecher), ein vorzüglicher MESDAG, ein desgl. MARIS, ein interessanter JONGKIND, eine intime Porträtstudie von KARL SOHN. Das Uebrige, von Achenbach, Defregger bis zu mittelmäßigen Lenbachs und Stucks findet man überall. Erweist die Ausstellung den hiesigen Liebhaberkreis als einen vorläufig noch ziemlich eng begrenzten, so zeigt sie ihm andererseits auf erfreulich vorgeschrittener Geschmackslinie, soweit dies nicht Verdienst der Ausstellungsleitung ist.

J. W. WATERHOUSE LADY OF SHALOTT
VI. Internationale Kunstausstellung in Venedig

MÜNCHEN. Ausstellung der Zeichen- und Malschule von ANNA HILLERMANN. Das künstlerische Schaffen beruht auf einer Ausdrucksbeziehung zwischen Künstler und Natur; es ist ein fortgesetztes Schauen, Sehen, Beobachten, ein fortwährendes Aufnehmen von Eindrücken. Aber dies ist nicht alles. Man muß vor allem auch wissen, worauf es bei der Sache ankommt, und das muß erst erlernt werden. Die Zukunft unserer Kunst wird zum guten Teil durch unseren Kunstunterricht bestimmt, und da neuerdings die Damen sehr lebhaften Anteil daran nehmen, so ist es sehr wichtig, daß sie von tüchtigen Kräften auf die richtigen Wege geleitet werden. Eine solche Lehrkraft lernen wir in Fr. ANNA HILLERMANN kennen. Die Resultate, welche sie in ihrer Schule bei ganz jungen Anfängerinnen erzielte, lassen erkennen, daß diese Dame mit eben so viel Kenntnis als Geschick ihre erzieherische Aufgabe durchführt. A. H.

WIEN. *Sommerausstellung des Wiener Künstlerhauses.* Im ersten Stock des Künstlerhauses sind drei Säle zur permanenten Bilderschau geöffnet. Diese keiner Jury unterworfene, und einem zusammenhängenden Kunstgedanken nicht dienende Ausstellung ist lediglich Verkaufszwecken gewidmet. Sie hat diese ihre Tendenz in der offensten Weise dargetan, indem an jedem Bilde ein Zettel mit der Preisangabe angebracht ist. Der Gedanke, solcherart in der Fremdensaison dem einen oder andern Künstler die Möglichkeit zu bieten, seine Produktionen an den Mann zu bringen, ist ein berechtigter. Unter dem



VITTORIO BRESSANIN — FASCHING

VI. Internationale Kunstausstellung in Venedig

Vielerlei des vielfach recht belanglosen Materials treten einige gute Sachen von Gebrüder Epstein, Ameseder, Czech u. a. m. hervor.

In einer Seitenhalle ist seit voriger Woche das Kolossalgemälde „Der Schreckenstag von St. Petersburg am 22. Januar 1905“ von den Malern Kossak und Temple angefertigt, zu sehen. Die Künstler, welche den äußeren Schauplatz der Vorgänge an Ort und Stelle aufnahmen, bieten eine wirkungsvolle Rekonstruktion der erschütternden Szenen, welche sich vor dem Winterpalais abspielten. B. Z.

GRAZ. Der »Verein der bildenden Künstler Steiermarks« veranstaltete auch dies Jahr seine Frühjahrsausstellung, welche nur auswärtigen Kräften gewidmet war: 91 Landschaften von A. HEILMANN in Wien, 66 für die Reproduktion bestimmte Zeichnungen von WILHELM GAUSE in Stein a. d. D., 22 figurale Typen von THEODOR ETHOFER in Salzburg. Außer diesen zu einförmig geratenen Kollektionen einzelne hübsche Sachen von EDUARD AMESEDER, HUGO DARNAUT, LUDWIG DETTMANN, LOUIS DOUZETTE u. a. Die Plastik war durch C. M. SCHWERDTNER in Wien gut vertreten, namentlich seine kleinen Bronzefiguren aus dem modernen Straßen-, Sport- und Salonleben verdienten Beachtung.

BERLIN. *Ausstellung der holländischen Künstlervereinigung St. Lucas im Künstlerhaus.* Die eifrige und unermüdliche Leiterin der Ausstellungen des Künstlerhauses, Therese Rabl, hat zum Schluß der Saison eine Ausstellung von Werken niederländischer Künstler arrangiert, die ein treffliches Bild vom Stand der dortigen Kunstpflege geben. Nimmt man den Maßstab nach den Leistungen, wie ihn die Ausstellung am Lehrter Bahnhof gibt, so wird man manches Gute den Holländern nachsagen können. Auch dort, wo sie konventionelle Themata behandeln, zeigt sich in der Malerei eine Kultur, die unserer deutschen Durchschnittsmalerei nicht in solch hohem Maße eigen ist. Das »Kunstvereinsbild« weist bei unseren Nachbarn eine höhere malerische Qualität auf. Anderseits aber wird man bei einem Vergleich mit der Sezession ein gewisses Beharren, eine Zufriedenheit mit dem Erreichen eines nicht allzuweit gesteckten Zieles offenbar, die wohl nicht allein durch holländisches Phlegma erklärt werden darf.

Eine Dame ist es, deren Name zuerst bei einer kurzen Uebersicht genannt werden muß, COBA RITSEMA. Ihr »Interieur« zeigt in den Farben einen solchen Geschmack, in der Darstellung solche Kraft und unerschrockenes Zugreifen, daß man auf ihre weiteren Darbietungen gespannt sein darf. Ihr Porträt von LIZZIE ANSINGH, das gleichfalls zu den erwähnenswerten Leistungen der Vereinigung gehört, gibt das Bild der Malerin mit ihrem echt holländischen Rassekopf gut wieder. Unter den Landschaften ist der stimmungsvolle »Novembertag« A. M. GORTER's und J. H. WYSMÜLLER's »Polderlandschaft« zu nennen. In feinen, silbrigen Tönen schildert BERN VAN BEK die »Holländische Landschaft«. Es zeigt sich überhaupt eine Vorliebe für jene nebligen Stimmungen und Wiedergabe von Herbsttagen, an denen feuchte Niederschläge alle Konturen verschwommen und alle Farben wohl abgestimmt zeigen. J. C. W. LEGNER, C. A. VAN OOSTERZEE, E. SCHAAP, H. WOLTER, JAKOB RITSEMA u. a. lieben die Wiedergabe solcher und ähnlicher Stimmungen. Weniger erfreulich ist das Genrebild vertreten. Schon die Titel: In Erwartung, Kastanien auf dem Ofen, Auf der Schattenseite des Lebens, Die Waise, Mutterglück u. s. w. verraten, welche



CLEMENTE ORIGO — IN DEN PONTINISCHEN SÜMPFEN

VI. Internationale Kunstausstellung in Venedig



GAETANO PREVIATI — GEORGICA

VI. Internationale Kunstausstellung in Venedig

Fülle von Sentimentalität auch in Holland zu Hause ist. Doch werden diese dankbaren Vorwürfe nicht mit solcher Glätte und Gelecktheit behandelt wie dies bei uns meist der Fall. Ein ›Soldatenheim‹ von J. G. HEYBERG zeichnet sich durch die originelle Wiedergabe eines Interieurs aus. THERESE SCHWARTZE, die beliebte Porträtmalerin, sandte ein geschmackvolles Kinderporträt, ein sehr damenhaft behandeltes Herrenbildnis und ein breit hingesetztes Blumenstück ›Rhododendron‹. Unter den Aquarellen, Zeichnungen und Radierungen erfreuen die ›Alte Frau aus Huizen‹ von J. COHEN GOTTSCHALK und die ›Fischverkäuferin‹ von IVAN HEEMSKERCK V. BEEST durch die klare und bestimmte Zeichnung. Für die Erheiterung sorgen unfreiwillig die heulenden Matrosen auf der ›Beerdigung eines jungen Matrosen mit militärischen Ehren‹. S. M.

WIESBADEN. Die hiesige „Gesellschaft für bildende Kunst“, die soeben ihre *Zügel-Ausstellung* geschlossen hat, nicht ohne ein bedeutendes Werk des Künstlers dem Bestand heimischer Kunstschätze zugeführt zu haben, beabsichtigt, im Oktober l. J. eine größere *„Ausstellung zur Hebung der Grabmalplastik“* zu veranstalten, die von hier aus noch nach einigen Provinzialmuseen wandert. Der Zügel-Ausstellung ist im Kunstsalon Banger eine intime Kollektion SEV. KROYERS gefolgt mit vielen farbenduftigen Skizzen aus dem Privatbesitz des Künstlers. Nicht genug damit, auch der seit 50 Jahren bestehende Nassauische Kunstverein hat heuer zwei größere Ausstellungen gebracht, im Januar *„Die Wanderausstellung der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein*, die leider neben manch Gutem viel allerböseste, süßliche und dilettantische Ware enthielt, wie sie kein anständiger Salon aufnehmen würde. Das konnte freilich bei der vorausgegangenen Reklame der veranstaltende Verein nicht ahnen. Umsomehr aber ist es Pflicht des Berichterstatters, hier den Finger an eine Wunde zu legen; denn in ihrer jetzigen Form bedeutet diese Wanderausstellung, die wegen ihres hohen kunstsinnigen Protektors beim Publikum von vorn herein eines autoritativen Ansehens genießt, zumal wenn die besten Stücke, wie diesmal, nach dem Verkauf an den ersten Ausstellungsorten herausgenommen werden, geradezu eine Gefährdung der in den letzten Jahren (wenigstens an einzelnen Orten) mit Mühe angebahnten Geschmacksläuterung. Nur die Einsetzung einer völlig unabhängigen Zentraljury wird hier den nötigen Wandel zu schaffen vermögen.

STUTTGART. *Württembergischer Kunstverein.* Nach der großen Wanderausstellung des ›Verbandes rheinischer Kunstfreunde‹ ist nun eine neue Gruppe bei uns erschienen, die der ›Elbier‹ aus Dresden. Dieselben haben an dieser Stelle (Heft 22, 1904) bereits eingehende Besprechung gefunden, wobei auch das Geschäftliche der Gruppenbildungen, über deren Vor- und Nachteile man den Lesern der ›K. f. A.‹ nichts Neues zu sagen braucht, berührt worden ist. Mich



P. WHITELAW HAMILTON ABEND IM DORFE
VI. Internationale Kunstausstellung in Venedig

kann hier nur das eine interessieren: ob nämlich ein besonders gearteter künstlerischer Grundzug an einer solchen Gruppe zu konstatieren, ob sie etwa aus dem Bedürfnis gegründet worden ist, sich etwas zu isolieren, sich zu retten aus dem charakterlosen Internationalismus der Malerei, wie er in den großen Kunstmetropolen nur zu sehr gedeiht, welche Rettung ja nur durch ein sich Zurückziehen, sich Verwachsen und Hineinleben in ein besonderes, durch die Nivellierung noch nicht verdorbenes Stück Land und Leute geschehen kann. Von allem diesem habe ich bei den ›Elbiern‹ nichts entdecken können. Es sind geschickte Leute darunter, so F. DORSCH mit seiner flotten Beleuchtungsskizze ›Im Lampenlicht‹, WILKENS mit seinen kleinen Interieurs, ferner BENDRATH, BECKERT, GOLLER, ERLER u. a. m., aber die ganze Ausstellung mit den zuweilen recht stark hervortretenden Anlehnungen an Angelo Jank und Genossen läßt keinerlei Bodenständigkeit, eigenes Bukett sozusagen, erkennen. H. T.

WEIMAR. Im Großherzoglichen Museum stellt Professor A. VON DONNDORF aus Stuttgart seinen Entwurf eines Reiterdenkmals für Großherzog Karl Alexander aus. r.

DÜSSELDORF. Bei *Eduard Schulte* fand eine Pfingstausstellung statt, auf der GIOVANNI SEGANTINI mit sechs Originalzeichnungen, ERNST MATTHES, Paris, mit einer Anzahl humoristischer Bilder aus dem Pariser Leben vertreten waren. Ferner waren zu sehen Porträts von WALTER PETERSEN und mehrere Arbeiten HERMANN ANGERMEYER, von ANDREAS ACHENBACH ›Die Wassermühle‹, von A. CALAME eine Schweizerlandschaft mit der Jungfrau im Hintergrund, von E. V. GEBHARDT eine meisterliche ›Studie eines jungen Mannes‹, von G. V. BOCHMANN eine ›Esthländische Dorfszene‹. Endlich enthält die Ausstellung eine Reihe von Werken des jüngst verstorbenen OSWALD ACHENBACH. — Die ebenfalls zu Pfingsten eröffnete Jahresausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen war fast durchwegs gut beschickt. Sie umfaßte 172 Bilder und 33 Plastiken, von denen wir u. a. hervorheben die Werke von Hugo Mühlig, Eugen Kampf, Heinr. Hermanns, Theodor Funk, Otto Ackermann, Fritz Westendorp, Rocholl, Fritz v. Wille, H. E. Pohle, Schönnenbeck, H. Angermeyer, Jos. Pallenbeeg und A. Simatschek. Hch.

WEIMAR. Der Herzog Karl Eduard von Sachsen-Koburg hat dem Marie Seebach-Stift ein Bildnis der Marie Seebach von FR. AUG. VON KAULBACH geschenkt. r.

VERMISCHTES

WIEN. *Die Spaltung der Wiener Sezession.* In der Sezession ist eine Sezession entstanden; Vorgänge, die dem Eingeweihten längst bekannt waren, sind nun an die Oeffentlichkeit gebracht und damit die immer wieder gehegte Hoffnung auf eine Beilegung des Konfliktes endgültig vernichtet worden. Die Ursachen der internen Mißhelligkeiten sind in rein prinzipiellen Gegensätzen zu suchen, welche durch tiefgehende Meinungsverschiedenheiten hervorgerufen wurden. Und zwar war es ein langsamer und schon lange Jahre keimender künstlerischer Streit, der die Einigkeit der Sezession untergrub. Es handelt sich da in erster Linie um die Frage der Gleichstellung der dekorativ-kunstgewerblichen Bestrebungen und jener rein bildenden Kunst. Die eine Gruppe, zu der der bedeutendste Künstler der Vereinigung gehört, Gustav Klimt, nahm den Standpunkt ein, daß die Kunst ein Ganzes, daß das letzte Ziel der Kunst die Raumkunst in innigster Verbindung mit den architektonischen Forderungen sei. Das Kunstwerk in Harmonie mit der Umgebung galt als oberstes Gesetz. Wir haben im vorhergegangenen Heft anläßlich der Besprechung der letzten Sezessions-Ausstellung ohnedies, den Ereignissen vorgreifend, den Standpunkt der Klimt- und der gegensätzlichen Engelhart-Gruppe genügend beleuchtet. Als nun die Klimtianer seit dem vorigen Jahre sahen, daß ihre künstlerische Leitung bei einem Teil der Sezessions-Mitglieder auf immer größere Opposition stieß, beschlossen sie, bei den Neuwahlen nur für einen, ausschließlich aus Engelhart-Anhängern gebildeten Ausschuß zu stimmen. Sie taten dies, um den Vorwurf einer allzu einseitigen Kunstdiktatur zu entkräften und der gegenteiligen Auf-

fassung vollständigste Freiheit der Dokumentierung zu gewähren. Im Laufe des Winters trat die Unmöglichkeit einer Ueberbrückung der künstlerischen Gegensätze immer klarer zutage, und die nun Ausgetretenen wünschten durch folgenden Vorschlag ein Nebeneinanderleben zu ermöglichen: In zwei Gruppen solle ganz offen die Vereinigung sich teilen. Abwechselnd sollte die eine oder die andere Gruppe in der Sezession zu Wort kommen. Auch bei der Repräsentation nach außen hin sollte diese Trennung berücksichtigt werden. Als nun bei der jetzt im Mai abgehaltenen Generalversammlung dieser Vorschlag zur Abstimmung gelangte, erhielt er nicht die Majorität, worauf ungesäumt der Austritt folgender Mitglieder stattfand: Klimt, Oberbaurat Wagner, Roller, Hoffmann, Moser, Moll, Bernatzik, List, Auchentaller, Jäger, Kurzweil, Metzner, Luksch, Orlik, Böhm.

Karl Moll war bereits vor zwei Monaten aus privaten Gründen allein aus der Vereinigung ausgetreten. Die künstlerische Leitung der Galerie Miethke, welche seit dem Sommer vorigen Jahres in Molls Händen lag, wurde von einem Teil der Sezession als nicht vereinbar mit seiner Mitgliedschaft in der Sezession befunden. Das an ihn gestellte Ansinnen, seine Tätigkeit bei Miethke aufzugeben, lehnte Moll als einen Eingriff in seine persönliche Freiheit ab. Um aber ja die um ihn gescharten Freunde nicht in diese Divergenz hineinzuziehen und um zu vermeiden, daß eine so rein persönliche Angelegenheit die beklagenswerte Spaltung herbeiführen könnte, schied Moll bereits im März aus. Trotzdem haben nun in einem an die Stifter gerichteten Zirkular jene Mitglieder, welche heute in der Sezession zurückgeblieben sind, als Ursache der Spaltung die ›Affäre Galerie Miethke‹ angegeben. Dagegen wehrten sich nun die Ausgetretenen, welche ihrerseits wieder folgende Angaben der Oeffentlichkeit machten:

Als im Sommer dieses Jahres entschieden war, daß die Galerie Miethke aufgelöst werden solle, veranlaßte Gustav Klimt seinen Freund Paul Bacher, das Institut zu erwerben und dessen Fortbestand zu sichern. Klimt, Hoffmann und Moser bestimmten Moll, Herrn Bacher als künstlerischen Ratgeber für die ersten Jahre zur Seite zu haben und die Ausstellungsleitung der Galerie, ganz unabhängig von der Kunstausstellung, zu übernehmen. Die Ausstellungen im engsten Anschluß an die Bestrebungen der Sezession zu gestalten, diese selbst in interessierter Weise durch das erweiterte Terrain einer ersten führenden Kunsthandlung zu unterstützen, war das Programm, das als leitend vorausgesehen war. Mitbestimmend wurde auch der Umstand, daß das jetzige Gebäude der Sezession, dessen Grund der Vereinigung nur auf 10 Jahre von der Gemeinde Wien vermietet wurde, auf eine Verlängerung des Pachtes nicht hoffen darf, und daß also in wenigen Jahren eine gezwungene Obdachlosigkeit der Vereinigung eintreten wird. Da wäre eine entweder vorübergehende oder ständige Benützung der Miethkeschen Ausstellungsräume höchst gelegen gewesen.

›Doch — so heißt es in einer von der Klimtgruppe unterzeichneten Erklärung weiter — ist der entscheidende Umstand für unser Austreten ganz allein in künstlerischen Divergenzen zu suchen. Wir sind der Anschauung, daß die Künstler ihre Tätigkeit nicht allein auf die zeitweilige Veranstaltung von Ausstellungen beschränken sollen, daß sie vielmehr trachten müssen, auf immer mehr Aeußerungen des modernen Lebens Einfluß zu gewinnen. Da diese unsere Bestrebungen bei der Majorität der Vereinigung auf Widerstand und Mißdeutung stießen, da manche derselben sich im engen Rahmen einer Vereinigung auch gar nicht versuchen lassen, vor allem aber, weil wir erkennen mussten, daß die Mehrzahl unserer Kollegen kein Vertrauen in den Ernst unserer Absichten, und kein Wohlwollen für



J. E. BLANCHE VOR DEM SPIEGEL
VI. Internationale Kunstausstellung in Venedig

diese aufzubringen vermochte, haben wir uns zum Austritt genötigt gesehen.«

So endet denn einer der erfreulichsten, ja der erhebendsten Momente in der Kunstentwicklung Wiens, endet die Gründung der Sezession, im trüben Erlöschen einer einst hellflammenden Einigkeit. Die Zukunft erst wird lehren, ob die neue Spaltung neues Vorwärtsschreiten bedeutet. B. Z.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

DRESDEN. Der Bildhauer AUGUST HUDLER ist zum Vorsteher des Aktsaales der Dresdener Kunstakademie ernannt worden. Er stammt aus Odelzhausen in Oberbayern (geb. 1868) und verdankt seine Ausbildung der Kunstgewerbeschule und der Kunstakademie zu München. Seit 1900 lebt er in Dresden, wo seine ersten drei Büsten (von Münchener Studiengenossen) und ein lebensgroßer Schnitter so viel Beifall fanden, daß sie alsbald für das Albertinum angekauft wurden. Er schuf ferner den Bismarck und den Moltke für das Kreissche Burschenschaftsdenkmal bei Eisenach, einen Dengler, einen Träumer, einen Ecce homo, einen David u. a., alles Werke, die sich durch ihre Frische und ihre natürliche, kerndeutsche Auffassung auszeichnen. Drei von seinen Werken sind jetzt in der Künstlerbundausstellung zu München ausgestellt. HUDLER ist an Stelle von HEINRICH EPLER getreten, der am 30. April, 59 Jahre alt, in Dresden gestorben ist. EPLER stammte aus Königsberg in Franken und lebte in Dresden seit 1871; 1894 erhielt er die akademische Anstellung. Seine Hauptwerke sind: das Göbendenkmal in Koblenz a. Rh., die beiden monumentalen Fahnenmasten in Dresden-N., die 1893 zum Andenken an den feierlichen Einzug Kaiser Wilhelms in Dresden 1882 errichtet wurden, die Kolossalgruppe »Zwei Mütter« in der Bürgerwiese zu Dresden und das Theodor Körner-Standbild in Chemnitz. EPLER war ein tüchtiger Künstler, der sich mit zäher Energie aus kleinen Verhältnissen emporgearbeitet hat, und ein gewissenhafter Lehrer.

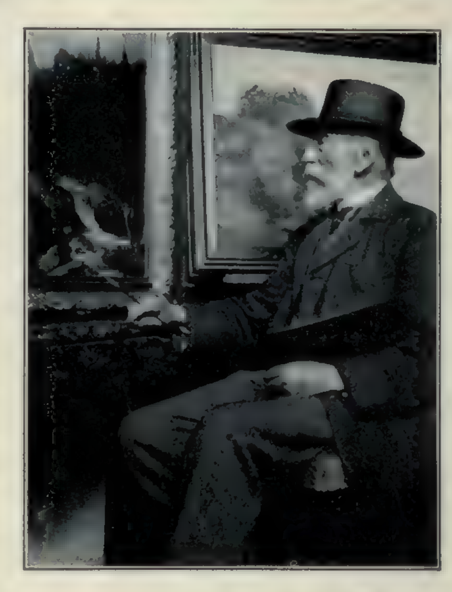
BERLIN. RAFFAEL SCHUSTER-WOLDAN ist aus München auf einige Zeit hierher übergesiedelt, um im Sitzungssaale des Bundesrats im Reichstagsgebäude die Entwürfe für eine Anzahl Wandgemälde auszuführen, die er in dem für die ausgeführten Werke bestimmten Raume ausführt, um sie mit der bekanntlich ebenfalls von ihm gemalten Decke zusammenzustimmen.



ALBERTO MARTINI AUTORITRATTO
VI. Internationale Kunstausstellung in Venedig

WEIMAR. Der Großherzog von Sachsen hat dem Lehrer an der Großherzoglichen Kunstschule LUDWIG VON HOFMANN, sowie dem Landschaftsmaler F. A. SCHMIDT den Titel »Professor« verliehen. r.

GESTORBEN. In Algier der französische Bildhauer CHARLES CORDIER. — In Paris der Direktor der Ecole des Beaux-Arts, PAUL DUBOIS, geboren 1828 in Nogent-sur-Seine. — In München am 16. Juni im Alter von 90 Jahren JOHANN GOTTFRIED STEFFAN, ein bedeutender Vertreter der älteren Münchner Landschaftsmalerei. 1815 in Wädenswyl am Züricher See geboren, kam Steffan 1835 als Lithograph nach München und besuchte später die Akademie daselbst. Die Galerien seiner Heimat besitzen, wie zum Beispiel Bern, Basel, St. Gallen und Zürich, zahlreiche Werke des Meisters und ebenso ist er in den großen deutschen Galerien durch treffliche Arbeiten vertreten, so in Berlin, Dresden, Hamburg, Königsberg, Leipzig und München. Die »K. f. A.« brachte Landschaften von ihm in Heft 16 des I. und Heft 14 des VI. Jahrgangs. Zu seinen bedeutendsten Schöpfungen gehören u. a. eine Gebirgslandschaft in Glarus bei aufziehendem Gewitter vom Jahre 1852, eine Idylle aus der Gegend von Meiningen (1852) und Murgsee im St. Gallischen Oberland (1889), alle drei in Bern befindlich. Zunehmende Farbenblindheit hinderte Steffan seit Jahren an seinem Beruf. — In Düsseldorf verstarb am 11. Juni der Maler LUDW. NEUHOFF, 35 Jahre alt.



J. G. STEFFAN, † 16. Juni 1905

Redaktionsschluß: 20. Juni 1905 Ausgabe: 6. Juli 1905

Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München



Künstlerbund-Ausstellung 1905
in Berlin

MAX LIEBERMANN
BIERGARTEN



DAS NEUE AUSSTELLUNGSGEBÄUDE DER BERLINER SEZESSION AM KURFÜRSTENDAMM IN BERLIN

DIE ZWEITE AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDES IN BERLIN

Von Hans Rosenhagen



TH. TH. HEINE PLAKAT

Das Programm, mit dem vor nunmehr zwölf Jahren die erste der deutschen Sezessionen, die Münchner, vor die Oeffentlichkeit trat, war so schön, so erhaben, daß man ihm nicht nur in Deutschland, sondern in ganz Europa begeistert zujubelte. Es hatte nur einen Fehler: es war für eine realistisch denkende und handelnde Generation zu idealistisch. Es ließ sich nicht durchführen, wenigstens nicht für die Dauer. Die Begründer der Münchner Sezession hatten von einer Weltkunst geträumt, und der herrliche Traum endete mit einem Unternehmen von rein lokalem Gepräge. Mit den übrigen deutschen Sezessionen ging es nicht viel anders. Die kurzsichtige Politik, die zum Schlusse in München und Berlin getrieben wurde, führte zu der Katastrophe von St. Louis und damit glücklich zu der Begründung des deutschen Künstlerbundes. Von diesem ist nun das Programm der ersten deutschen Sezession in der Richtung modifiziert worden, daß er allein die produktiven deutschen Elemente zu sammeln und zu vereinigen sucht, um eine wirksame und würdige Repräsentation der deutschen Kunst unter einem großen Gesichtspunkt herbeizuführen. Die praktische Tätigkeit erstreckte sich zunächst also auf die Veranstaltung von Ausstellungen auf breitester nationaler Basis. Die erste davon im vergangenen Jahre in München war zu schnell zustande gekommen,

als daß die Absichten des Künstlerbundes ganz klar zum Ausdruck hätten kommen können. Der lokale Charakter trat im Verhältnis noch zu stark hervor. Die diesjährige Ausstellung in Berlin läßt schon eher erkennen, was man will, und daß der Künstlerbund bestrebt ist, den Begriff „deutsche Kunst" so weit wie möglich zu fassen, daß er ihn nicht durch die Grenzen des Deutschen Reiches beschränken lassen will.

Aber es galt dieses Mal, nicht nur die Absichten des Bundes zu zeigen, sondern auch ein neues Ausstellungshaus einzuweihen. Das neue Gebäude gehört der Gesellschaft mit beschränkter Haftung „Ausstellungshaus am Kurfürstendamm" und soll in Zukunft dazu dienen, die Vorführungen der Berliner Sezession, deren altes Haus bereits vom Erdboden verschwunden ist, aufzunehmen. Der Erbauer ist Bruno Jautschus, ein junger Architekt aus der Schule des Berliner Stadtbaurats Ludwig Hoffmann. Er hat seine Aufgabe, trotz eines wenig günstig geformten Terrains ausgezeichnet gelöst. Das Haus liegt mitten zwischen den prunkenden Fassaden der endlosen Prachtstraße Kurfürstendamm. Der Architekt hat es dieser Umgebung geschickt entrückt, indem er vor die Front einen von Arkaden umschlossenen Hof legte, den links ein für Restaurationszwecke vorgesehenes Gebäude begrenzt. Dem Eingang zu diesem Hofe gegenüber liegt das im allerschlichtesten Barockstil gehaltene Ausstellungshaus. Es enthält, als Zentralanlage gedacht, acht mäßig große Säle, die symmetrisch einen sehr großen Mittelraum umschließen. Dieser Raum und die vier Ecksäle sind annähernd quadratisch mit abgestumpften Ecken, die anderen Säle oblong. Alle Räume haben Oberlicht. Die Wände sind teils mit Stoffen in gebrochenen Farben bekleidet, teils weiß gehalten und ganz vorzüglich beleuchtet Den Boden decken schwarze Kokosmatten. Man hat den Eindruck, daß hier mit den einfachsten Mitteln etwas Ausgezeichnetes, in seiner Art Mustergültiges von dem Architekten geleistet worden ist.



FRITZ VON UHDE — SCHULARBEITEN

Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin

Wenn das neue Ausstellungshaus auch beträchtlich größer ist als das alte Ausstellungsgebäude der Berliner Sezession in der Kantstraße, so vermag es doch nur eine beschränkte Zahl von Werken aufzunehmen, was der Erzielung eines guten Niveaus immerhin förderlich erscheint. Die Ausstellung enthält in diesem Jahre nur etwa 280 Werke, wobei zu berücksichtigen ist, daß die von dem Schweizer Hodler und dem Wiener Klimt in je einem eigenen Saal vorgeführten Bilder dabei mitzählen. Es ist also sehr scharf juriert worden. Es soll eben für jeden deutschen Künstler eine Ehre sein, zu den Ausstellungen des Künstlerbundes zugelassen zu werden. Daß trotzdem Werke in die jetzige Ausstellung gelangt sind, die dieser Ehre nicht recht würdig scheinen, läßt sich nicht bestreiten, aber sie gehören teilweise, wie die drei überaus mäßigen Gemälde der einst von leicht entflammten Kritikern mit Halleluja begrüßten Worpsweder mit zum Bilde der deutschen Kunst oder aber sie werden mit Bewußtsein als Folie benutzt für die nicht geringe Zahl wirklicher Meisterwerke, welche die Ausstellung umschließt. Leider aber rühren die minderen Werke nicht etwa allein von dem künstlerischen Nachwuchs, gegen den man in Berlin immer besonders tolerant ist, her, sondern vielfach von ganz ausgewachsenen Künstlern. Trotzdem: Die Ausstellung gehört zu den besten, die man sehen kann und vor allem ist sie die beste deutsche, die man bisher gesehen hat.

Es wäre unehrlich zu verschweigen, daß die starke Wirkung der Ausstellung von den Werken der Künstler ausgeht, die man seit langem kennt und verehrt, von den Bildern der Liebermann, Trübner, Uhde, Stuck, Kalckreuth, Slevogt, Leistikow, Corinth; von den Plastiken der Hildebrand, Tuaillon, Gaul, Hahn, Klinger. Dazu treten dann noch Hodler und Klimt mit ihren Schöpfungen. Unter den Künstlern, die man zum Nachwuchs rechnen muß, können nur zwei einigermaßen wichtig genommen werden: der in Leipzig lebende Maler Kurt Tuch und der Berliner Bildhauer Georg Kolbe. Wenigstens geben beide sehr starke Beweise von Talent.



HUGO FREIHERR V. HABERMANN FRAU GEHEIMRAT B.
Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin

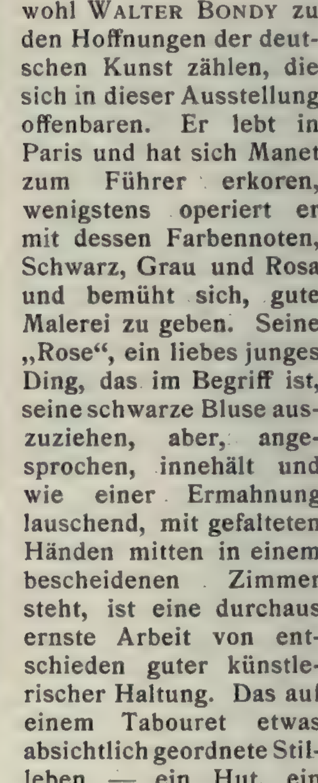
Kolbe huldigt nicht der Gewohnheit des jüngeren Berliner Künstlergeschlechts, durch Aeußerlichkeiten zu bestechen. Die Mittel für seinen plastischen Ausdruck haben ihm anscheinend Rodin und Klinger gegeben; aber er ahmt seine Vorbilder nicht nach, sondern sucht persönliche Empfindungen wiederzugeben. In seinen Arbeiten ist eigener Geist. Am meisten vielleicht in dem mit einer Axt als Krieger charakterisierten jugendlichen nackten Mann, den ein nackter weiblicher Genius führt. Ganz abgesehen davon, daß die beiden Akte ein gutes Studium des menschlichen Körpers verraten — die kleine Gruppe hat etwas seltsam Lebendiges, Nerviges. Ganz erfüllt scheint dieser Mann von dem Gedanken, der ihn vorwärts treibt. Der Genius hat nur nötig, das Feuer zu dämpfen, das in dem jungen zielbewußten Helden glüht. Nicht ganz so stark im Gefühlsausdruck ist eine stehende Sklavin, und in einem frei aus dem Sandstein herausgehauenen kauernden Weib spricht vielleicht zuviel von Rodin; aber auch hinter diesen Arbeiten merkt man etwas stark Persönliches.

TUCH kommt direkt aus der Pariser Schule. Er hat die Impressionisten gut studiert, aber nicht, um ihre ausgeschriebene Handschrift zu kopieren — er sucht vielmehr, nach ihrer Methode intim vor der Natur zu arbeiten. Er ist in seinem Bilde „An der Marne“ viel zeichnerischer als die Berliner Pseudo-Impressionisten zu sein wagen und auch viel härter und kräftiger in den Farben als sie. Man könnte an den jungen Sisley denken, wenn Tuch nicht in dem, was er darstellt, einen ganz persönlichen Humor offenbarte. Was ihn mit den Franzosen verbindet, ist ein gewisser kultivierter Geschmack in der Fleckenverteilung, in der diskreten Benutzung warmer und kalter Töne und einer unvordringlichen Uebersetzung der hellen Farben. Nicht zu vergessen: die vortreffliche sichere Komposition. Ein Bild mit drei gleich wichtiggemachten Plänen so zu arrangieren, daß das Auge zunächst auf einem Punkt verweilt, wie hier auf den im Mittelgrunde im blauen Flusse Badenden, zeugt von Sicherheit des Geschmackes und der künstlerischen Empfindung. Tuch ist bisher auf deutschen Ausstellungen noch nicht bemerkt worden. Er führt sich mit diesem in seiner Art fast reifen Werke aufs Vorteilhafteste ein.



MAX LIEBERMANN SEILERBAHN

Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin



Aber man muß auch wohl WALTER BONDY zu den Hoffnungen der deutschen Kunst zählen, die sich in dieser Ausstellung offenbaren. Er lebt in Paris und hat sich Manet zum Führer erkoren, wenigstens operiert er mit dessen Farbennoten, Schwarz, Grau und Rosa und bemüht sich, gute Malerei zu geben. Seine „Rose“, ein liebes junges Ding, das im Begriff ist, seine schwarze Bluse auszuziehen, aber, angesprochen, innehält und wie einer Ermahnung lauschend, mit gefalteten Händen mitten in einem bescheidenen Zimmer steht, ist eine durchaus ernste Arbeit von entschieden guter künstlerischer Haltung. Das auf einem Tabouret etwas absichtlich geordnete Stilleben — ein Hut, ein heller Umhang, ein paar frische Rosen — läßt einen feinen malerischen Sinn erkennen.

Während einige bekannte Maler, wie Mackensen, Overbeck, Kuehl, Albert Keller, Nissl, Sauter u. a. dieses Mal ziemlich belanglose Arbeiten zeigen, treten andere, die in letzter Zeit nachgelassen hatten, wieder bedeutender



Künstlerbund-Ausstellung 1905
in Berlin

WILHELM TRÜBNER
GROSSHERZOG VON BADEN

hervor. Dazu gehört in erster Reihe DORA HITZ, die in einer mehrere lebensgroße Personen enthaltenden, auf Grün und Rot gestellten „Kirsehenernte“ wieder ihr ganzes, für eine Frau sehr respektables Talent zeigt. Welche gesunde Farbigkeit, welche Frische der Empfindung! Dann wäre REINHOLD LEPSIUS zu nennen, der ein ebenso geschmackvolles wie glänzend charakterisiertes Bildnis des Professors Wilhelm Dilthey ausstellt. Schade, daß dem Gelehrten in dem Bilde der zum Sitzen nötige Körperteil fehlt! Aber Lepsius hat kaum je ein so vorzügliches Männerporträt geschaffen. Auch tritt seine zögernde, nachdenkliche und mit allerlei Anregungen parfümierte Malweise, für die sein hier gleichzeitig vorgeführtes Frauenporträt ein bezeichnendes Beispiel liefert, in dieser Arbeit nicht so stark wie sonst hervor. Eine besondere Freude erlebt man ferner an ADOLF HÖLZEL, der das leidige Dachauer Rezept ganz aufgegeben hat und sich einem großzügigen Realismus nähert. Sein Bild mit den bei „Stürmischem Wetter“ voranstrebenden Bäuerinnen hat in der Silhouette und in den gedämpften grauen, grünen und blauen Farben entschieden Stil. Vielleicht ist die Bewegung im Atmosphärischen nicht so überzeugend zum Ausdruck gebracht, wie es möglich wäre; dennoch läßt das Bild einen entschiedenen Aufstieg in der Entwicklung des begabten Künstlers wahrnehmen. Aehnliches läßt sich von ROBERT STERL und seinen in Gelb und Graublau gehaltenen Bilde „Baggerer“ sagen. Auch THEODOR HAGEN hat seit langem nichts so in jeder Richtung Befriedigendes gezeigt, wie seine lichte, wundervoll gezeichnete und natürlich gemalte Thüringer Landschaft mit dem zwischen Hügeln und Feldern sich schlängelnden Weg.

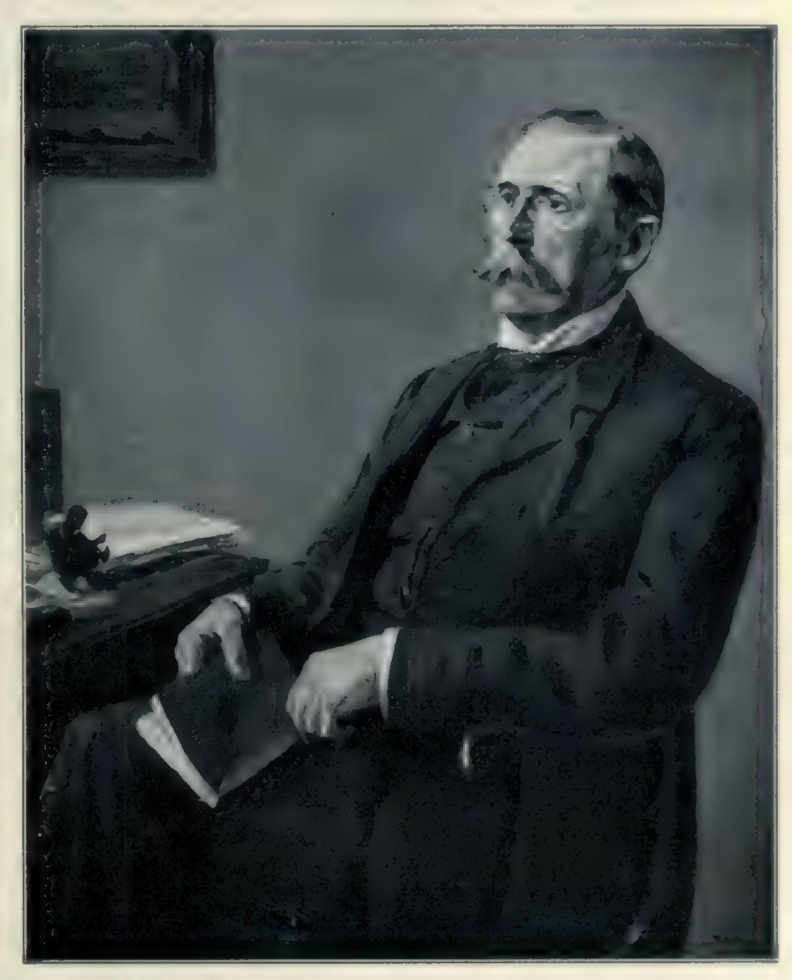
Aber wie gesagt: das stärkste Interesse beanspruchen in dieser Ausstellung die be-



GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH BILDNIS

Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin

kannten Koryphäen der deutschen Kunst. Max Liebermann hat vielleicht noch in keiner deutschen Ausstellung so einmütige Bewunderung geerntet wie in dieser. Das „Münchner Bierkonzert“ ist ein altes Werk von ihm, 1883 und ersichtlich unter dem Einflusse Menzels entstanden; aber welcher Fortschritt in der Natürlichkeit und in der geschlossenen malerischen Haltung über ähnliche Schöpfungen Menzels hinaus! Das Publikum, das diesem Gemälde einst nichts absehen konnte, weil die Menschen im Bilde sich um die Leute davor nicht kümmern, ist heute einfach entzückt von dem Werke, das ihm jetzt in der Tat etwas sagt. Aber Liebermann ist ja nicht stehen geblieben; er hat sich als Maler entwickelt und weil er jetzt soviel mehr weiß von der Natur und der Malerei als vor 20 Jahren, kann er Bilder von einer so unsäglichen Einfachheit und Freiheit des malerischen Ausdrucks und dabei so starker Wirkung malen, wie die im vergangenen Jahre entstandene „Seilerbahn“. Ein altes Thema von ihm, aber wieviel meisterhafter, lebendiger als das frühere Bild! Das Bild ist in einem Sitz gemalt, mit dem Feuer von einst, aber mit viel größerer Weisheit. Jeder Pinselstrich drückt etwas aus, etwas, was Natur atmet. Dann hat er im Auftrage der Mitglieder des Kaiser Friedrich-Museumsvereins ein Porträt Wilhem Bodes für dieses Museum gemalt. Als Malerei, als Menschendarstellung ein Werk ersten Ranges, und wenn man an frühere Bildnisse Liebermanns denkt, überraschend zart in der Farbe. Daß liebenswürdiger werden bei Liebermann noch lange nicht heißt: konventionell werden, braucht man kaum zu versichern; aber einige neuere Bilder des Künstlers, zu denen auch die von der Hamburger Kunsthalle hierher geliehenen „Polospieler“ und das „Restaurant Jakob in Nienstedten“ gehören, haben unstreitig etwas Liebenswürdiges in der Farbe, wenn man sie im Geiste neben die Herben Liebermanns der achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts hält. Eine gewisse Konkurrenz machen den neuen Liebermanns die neuen Trübners, eine Konkurrenz, in der keiner von beiden Malern verliert, weil jeder in seiner Art siegreich bleibt. Während Liebermanns Farben ein voller kräftiger Ton verbindet, sucht Trübner mit starken, lebhaften und neuerdings sehr reinen Farben eine harmonische Gesamtwirkung zu erzielen. Wenn man nicht aus Erfahrung wüßte, wie wunderbar die Trübnerschen Farben nach einigen Jahren zusammenwachsen, könnte man über die scheinbare Brutalität erschrecken, mit welcher der Künstler in dem Reiterbildnis des Großherzogs von Baden die hellblaue Dragoneruniform des Fürsten zwischen einen hellrotbraunen Pferdekörper und das im Sonnenschein glühende Grün von Parkbäumen gesetzt



MAX LIEBERMANN GEHEIMRAT BODE
Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin



LOUIS CORINTH — DAS LEBEN (LINKE HÄLFTE)
Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin

hat. Aber der Eindruck der Leistung ist zweifellos stark, zumal Trübner im Vortrag seine ganze Meisterschaft entfaltet hat und das Bild der Persönlichkeit des Großherzogs durchaus gerecht wird. Vielleicht läßt die Aehnlichkeit im Porträt des Großherzogs von Hessen, den Trübner ebenfalls hoch zu Roß in einer dunkelgrünen Uniform malte, eher ein wenig zu wünschen übrig; aber die Leistung wirkt einzig durch ihre Frische und die ganz unkonventionelle Art der Darstellung des Pferdes, das nervös den Kopf in die Höhe geworfen hat. Auch hier wieder das schmetternde Gelbrot des Pferdekörpers zwischen strahlendem Grün. Diese beiden leuchtenden, sicheren Reiterbildnisse beherrschen fast den großen Mittelsaal. Aber da sind noch drei Landschaften Trübners, auf seinem Sommersitz in Schloß Hemsbach gemalt, Motive aus dem Park; alle drei herrlich in ihrer satten grünen Pracht. Es kommt allein auf den persönlichen Geschmack an, welche davon man für die schönste erklären will. Den Charakter der Gegend gibt vielleicht das Rosenbeet mit dem Blick auf die Höhen der Bergstraße am treuesten wieder: jedoch der Blick durch grüne Bäume aufs Schloß und das Bild mit der grünen Gartenbank im Vordergrund stehen künstlerisch nicht weniger hoch.

Nach Liebermann und Trübner beansprucht Fritz von Uhde die stärkste Teilnahme. Er läßt zwar nur ältere Bilder sehen: Die Kinder mit ihren Schularbeiten im Zimmer, seine drei Töchter in der Laube, und die Porträtstudie einer dem Beschauer leicht den Rücken zuwendenden Dame. In den Bildnissen seiner Töchter offenbart er indessen am sinnfälligsten, was ihn als Menschen und Künstler auszeichnet. Vor allem schön ist das Interieur mit den eifrig schreibenden Mädchen, deren Kindlichkeit ganz wundervoll herausgebracht ist. Und wie gehört das Zimmer zu ihnen! Franz Stuck's „Susanna“ und „Sphinx“ haben schon in München die Feuerprobe bestanden. Zwei neue Bilder: die beiden um ein in aller Gemütsruhe zuschauendes Weib kämpfenden athletischen „Rivalen“ und das „Bacchanal“, auf dem nackte weiße, ineinander verschlungene, im Tanze bewegte Körper unter einem tiefblauen Nachthimmel glänzen, sind vielleicht noch charakteristischere Dokumente seiner rassigen und im Geschmack doch eigenartig kultivierten



LOUIS CORINTH DAS LEBEN (RECHTE HÄLFTE)
Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin

Kunst. Stuck gegenüber in dem Mittelsaal hat sich LOUIS CORINTH mit einem mächtigen Diptychon etabliert, das in friesartiger Anordnung eine Anzahl von Aktfiguren zeigt. Um diese mit der ihm in Deutschland vielleicht allein gegebenen Bravour heruntergemalten Studien dem Publikum annehmbarer zu machen, hat Corinth dem Ganzen ein sentimentales Mäntelchen umgehängt und das Ding „Das Leben“ getauft. In der Tat wird man vor den einer dunklen Pforte zustrebenden Gestalten, des einen Knaben mit sich ziehenden Greises, des sich in den Armen seines Liebhabers üppig sträubenden Weibes, der jünglingshaften Freunde, der von ihren Kindern umgebenen Mutter an Bartholomés „Monument aux Morts“ erinnert, nur daß in dem Werke des Berliner Malers der seelische Ausdruck, das Erschütternde fehlt. In einem anderen Saale stellt Corinth ein Bildnis seiner Gattin mit ihrem Bübchen auf dem Schoße aus, und ein Räuberpaar, das sich eines nackten jungen Weibes bemächtigen will. Beide Bilder haben in Einzelheiten große Vorzüge, leiden aber, wie das Diptychon, unter einer neuerdings wieder stärker hervortretenden Neigung des Malers für einen fatalen violetten Ton. Außerordentlich gut ist dieses Mal MAX SLEVOGT vertreten. Sein Bildnis des Bankdirektors Dernburg ist mit einer Sicherheit und Einfachheit heruntergeschrieben, die staunen macht, fabelhaft ähnlich und mit der Kombination von Weiß, Grün und Grau höchst vornehm in der Farbe. Der ferner ausgestellte weibliche Rückenakt ist mit dem ganzen Aufwande von Kraft, Nerven, Geschmack gemalt, über den Slevogt verfügt. Diese Vorhänge, diese farbenreichen Teppiche, auf denen das schöne Weib in roten Pantöffelchen steht, verraten durchaus eine Meisterhand. In dem gleichen kleinen weißgehaltenen Ecksaal hängen neue Landschaften WALTER LEISTIKOWS, wunderbar innige Naturschilderungen, unter denen zwei aquarellierte Schneelandschaften aus dem Riesengebirge an erster Stelle zu erwähnen sind. Aber wie herrlich ist auch wieder die große, von den Dünsten dunkler Wälder umwallte „Thüringer Landschaft“ oder der duftige „Sommermorgen“! Man muß immer wieder bewundern, daß es bei diesem fleißigen Maler niemals ein Nachlassen der Empfindung, der



Künstlerbund-Ausstellung 1905
in Berlin

LUDWIG VON HOFMANN
MORGENSONNE



MAX SLEVOGT DIREKTOR DERNBURG
Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin

malerischen Qualität gibt. Er ist eben doch einer von den Großen und Starken. Viel weniger gut als in der vorjährigen Künstlerbund-Ausstellung erscheint LUDWIG V. HOFMANN. Er zeigt wieder die bekannten arkadischen Szenen, deren man im Laufe der Zeit ein wenig müde geworden ist, und bedient sich nicht zum Vorteil der farbigen Wirkung seiner Bilder beinahe ausschließlich der Raffaelli-Stifte. Daß sich unter seinen Sachen dennoch einige finden, in denen er aufs Reizendste seine Eigenart dokumentiert, braucht kaum versichert zu werden. Das Bild „Morgensonne“ mit der in ein wogendes goldfarbenes Gewand gekleideten Tänzerin gehört ganz gewiß dazu.

Aber es gibt außer den bisher genannten noch eine ganze Reihe höchst bemerkenswerter Bilder in der Ausstellung. Da ist ein ganz ausgezeichnetes Bildnis der Frau Geheimrat Becker von der Hand HUGO V. HABERMANN's, von dem man den Eindruck der größten Naturtreue hat, das aber doch ganz den persönlichen Stil des hervorragenden Malers zeigt und sein Können ebenso wie seine vornehme Art aufs Glücklichste empfiehlt. Da ist vor allem auch LEOPOLD VON KALCKREUTH, dessen Porträt seiner Tochter im spanischen Infantinnenkostüm zwar ein gutes Ausstellungsbild ist, aber im Künstlerischen nicht heranreicht an die drei Bildnisse, die der Maler von einer Hamburger Dame, Frau Zacharias, gemalt. Kalckreuth gibt in diesen intimen Porträts etwas ganz Besonderes, ein Stück Welt, das aufs engste verbunden ist mit der Persönlichkeit der merkwürdigen Frau, die darin lebt. Da hat man ein Porträtgenre, dessen Pflege den Künstlern nicht genug empfohlen werden kann, weil es Gelegenheit bietet, am rechten Orte „Seele“ zu zeigen. Das Gelungenste dieser drei Bilder dürfte das hier wiedergegebene sein, da es die geistige Regsamkeit der würdigen Dame so anmutig zum Ausdruck bringt.

(Schluß folgt im nächsten Heft)



VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

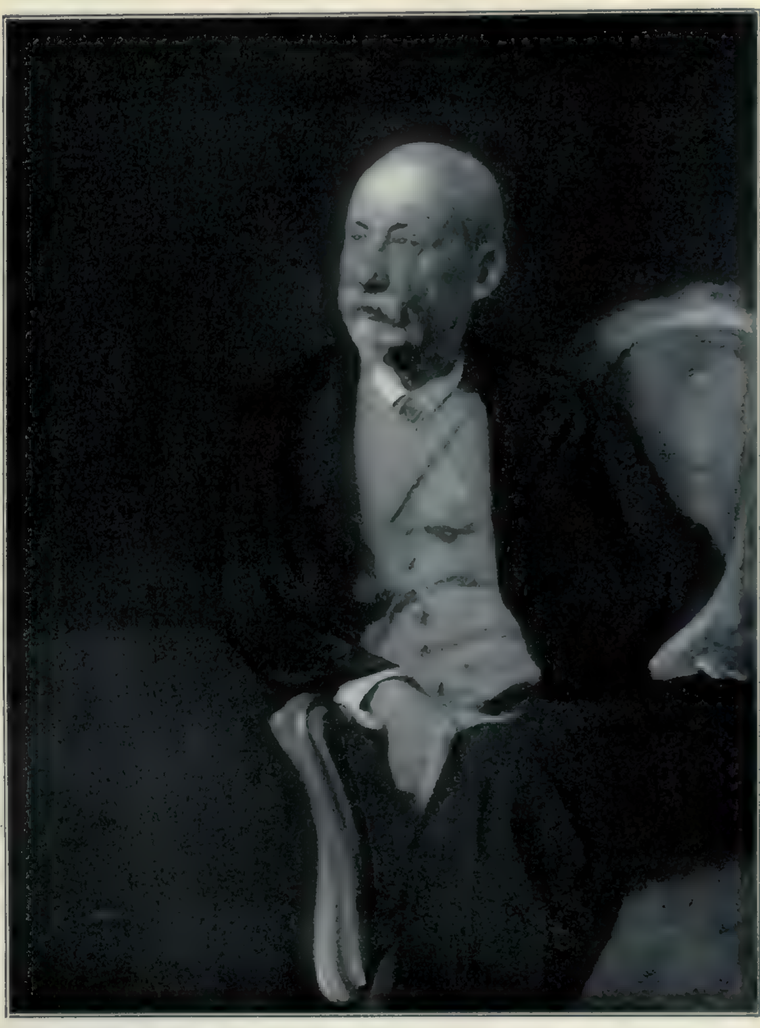
BASEL. Vor wenigen Wochen haben wir die *„Turnusausstellung des schweizerischen Kunstvereins“* in unserer Kunsthalle gehabt. Sie zeigte die schweizerische Kunst unter dem Zeichen FERDINAND HODLER'S, sowohl in der Landschaft wie im Figurenbilde. Das ist ein Irrweg. Eine so knorrig kraftvolle, künstlerisch gigantische Eigenart wie die Hodlersche kann einfach nicht nachgeahmt werden. Entweder man ist Hodler, oder man ist es nicht. Wenn man es aber nicht ist, dann heißt hodlerisieren soviel wie karikieren und in der Tat: wie Karikaturen muteten die kleinen Menschlein und Landschäftchen an, die da von großzügiger hodlerischer Simplizität sein wollten, aber in jedem Zuge langsam erquält waren. Vor weiteren Kreisen Namen zu nennen, ist überflüssig; denn diese Hodlerianer werden vergehen, spur- und ruhmlos, wie die Böcklinisten verflossen sind und verfließen, wenn nicht, wie etwa den einzigen Hans Sandreuter der Weg über Böcklin, derjenige über Hodler, sie zum Sichselbstfinden in eigenster Eigenart führt. Eine Individualität neben Hodler, vielfach — auch von Künstlern (›Auch-Künstlern‹) — unverstanden und verhöhnt, ist CUNO AMIET, der unentwegt seinen Impressionismus zu einer starken, in bestem Sinne dekorativen Linien- und Flächenkunst entwickelt und dessen ›Garten‹ darum, soviel die Philister unter ›Künstlern‹ und Laien darüber spieen, doch das interessanteste Bild der Ausstellung war. Von ganz hinnehmender Poesie war eine ›Winterlandschaft‹ desselben Malers. Von anderen guten Bildern seien erwähnt ein farbig feines Tempera-Porträtchen — Bubenkopf — von WILH. BALMER, zwei Unterwaldner Bauern — kräftige Studien — von FRITZ BURGER, ferner ein paar gute Landschaften von DANIEL IHLY (Genf), PLINIO COLOMBI (Bern), OTTO GAMPERT (München), FRITZ WIDMANN (Rüschlikon), C. TH. MEYER (München), FRITZ VÖLLMY (Basel), OTTO MÄHLY (Basel), BURKHART MANGOLD (Basel), W. L. LEHMANN (München). Sie alle gaben Gutes in ihrer bekannten Art; neue Bahnen wandelte keiner, außer etwa F. Widmann, der saftige herbe Bilder malt. Als ein Sucher nach neuem Ausdruck ist der Aarauer MAX BURGMEIER zu nennen, der mit einer gewissen Härte, aber linear und dekorativ lebendig und interessant, die Juragegenden seiner Heimat malt — in mittelgroßen Formaten. Sonst meint nämlich die gegenwärtige ›Heimatkunst‹, wie seinerzeit der Pleinairismus, sie müsse sich mit Riesenformaten dem Publikum als der einzig wahre Jakob aufdrängen: Da malt KARL LINER auf einem ›Gruß ins Tal‹ Monumental-Sennen mit beängstigend großen Kuhglocken (sog. ›Treichlen‹) in den Händen, und auch



ADOLF HÖLZEL — STÜRMISCHES WETTER

Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin

HANS BEATUS WIELAND, dem es sonst nicht an Geschmack mangelt, glaubt in einem »Heimatland“ nur durch panoramamäßige Lebensgröße sich genügend klar ausdrücken zu können. Das sind nun wohl »Uebergänge«, und die Künstler werden sich, wenn sie sich an solchen Riesenfiguren mit rauhen Joppen und leinenen Hosen, an denen nichts fehlt als der Geruch nach s. v. Kuhdreck, müde gemalt haben, wahrscheinlich zu menschlicheren, bildmäßigeren Formaten zurückfinden. Einstweilen profitieren die Farben- und Leinwandhändler am meisten von ihnen. Museen und Kunstfreunde aber warten ruhig, bis sich die Heimatwut in geschmackvolle Heimatkunst verwandelt haben wird. — Ein Heimatkünstler, der bei aller konventionslosen Eigenart das Geschmackvolle im Auge behält, ist JACQUES RUCH in Schwanden (Glarus); er hat Tiere (Alpenvieh) von großer Kraft der Zeichnung und von feinem Reiz einer seltsam kühlen Farbe ausgestellt.



RICHARD LEPSIUS PROFESSOR DILTHEY
Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin

Gegenwärtig sind in der Basler Kunsthalle plastische, in Relief gegebene Entwürfe zu vier Reiterfiguren zu sehen, mit denen der Zürcher Bildhauer Dr. RICHARD KISSLING, der Schöpfer des bekannten Telldenkmals in Altdorf, die leeren Pfeiler der Basler Wettsteinbrücke krönen möchte. Die vier als Silhouetten wie als Massen gleich gut wirkenden Figuren stellen baslerische Wissenschaft und Industrie vor: Universität, Bandweberei und -Färberei, Bierbrauerei und chemische Industrie. Ob die Sachen werden ausgeführt werden können, hängt von der Möglichkeit der Finanzierung ab.

Vor einiger Zeit ist in unser Museum ein gegenständlich und farbig höchst interessantes, einstweilen jedoch noch vielumstrittenes Bild »Fischer von Sorrent« von dem reichbegabten Basler Maler-Bildhauer CARL BURCKHARDT gekommen, der in jüngster Zeit sein Atelier von Rom nach Arlesheim bei Basel verlegt hat. G.

ROM. Die Römische Kunstausstellung — sie heißt nunmehr stolz *Esposizione Internazionale di Belle Arti* — wächst sich immer mehr zu ihrem Vorteile aus, so daß sie heute mit Ehren neben der Venezianischen bestehen kann. Nicht wenig hat hierzu der Müller-Preis beigetragen, der diesmal dem römischen Genremaler PIO JORIS für ein Kircheninterieur (Gründonnerstag) verliehen worden ist. Die Teilnahme ausländischer Künstler an dieser Ausstellung hat ebenfalls in erfreulichster Weise zugenommen, ja es fehlt nicht an Namen von gutem, selbst bestem Klang; so neben den Spaniern ECHENA, BENLLIURE, SERRA, der Oesterreicher SEEBOECK, der Russe GLICENSTEIN, die Italiener PETITI, CIARDI, DALL' OCA-BIANCA. Im Porträt ist es, wie immer, MANCINI, der durch seine brutale, urwüchsige Technik verblüfft — Bildnisse, die, wenn der Vergleich erlaubt ist, so grob und so wirksam sind wie eine Predigt des Abraham a Santa Clara! Ein »alter Meister« — Porträt eines Dogen, ganz im venezianischen Stil und Goldton — ist aus BARBUDO's Pinsel hervorgegangen; ein Kinderporträt à la Van Dyck's »Karls I. Kind« bringt NOEL — es ist so famos, daß es der König schleunigst seiner schönen Königin dediziert hat. Dann noch feine Bildnisse von ECHENA (Dame im Pelz), PUOZZO (Studienkopf eines Mädchens), DORA OHLFSEN (Porträt der schönen Baronesse Kügelgen), O. H. BAUMANN, F. VON PLESSEN u. a. Im Genre sei zunächst der Sieger des Müller-Preises, PIO JORIS, erwähnt, dessen »Gründonnerstag« bereits in Deutschland bewundert und auch mit Medaillen bedacht wurde, ehe ihm das Glück zu teil ward, für die Staatsgalerie angekauft zu werden. Dies Kircheninterieur, wo das matte Licht des Tages mit dem Kerzenglanze kämpft und der rote Riesenteppich am Hochaltar, die weiße Silhouette des Chorknaben

Musterstücke der Technik sind, ist gewiß pompös — aber ein echter Joris, so wie wir ihn als Dichter-Chronisten des römischen Kleinlebens kennen und lieben, ist es nicht. Ganz hervorragend gut ist eine nächtliche Osteria im fahlen Lichte der Gaslaternen von GRASSI — auch dies Bild hat der König angekauft; es wäre des Müllerpreises gleichfalls nicht unwürdig gewesen. Ein großes Triptychon ›Freiheit‹ mit vortrefflichen Arbeiter- und Revolutions-Szenen hat WYGRZYWALSKI, eine schmollende Schöne im Kirchendämmer hat der Spanier URGEL, Boccia spielende Mönche im Klostergarten (Aquarell) CIPRIANI; ein Sondersaal ist STETSON, einem amerikanischen . . . Böcklin, eingeräumt. Es sind einige sechzig Bilder, Studien, Skizzen — Nachtstücke voll phantastischer Lichteffekte, Mondscheinszenen mit badenden Nixen, Leichenzüge im Wald mit fackeltragenden Mönchen, Zaubergärten mit tanzenden roten Klecksen, dunkle Haine, deren von magischem Licht übergossene Mitte sich öffnet und ein Wunderschloß schauen läßt, wild einher tollende Mänaden. Dies alles von einem Farbenschmelz, einer Glut, die an die alten Venezianer erinnert — und wiederum von einer Nachlässigkeit und Roheit in der Zeichnung, die geradezu in Erstaunen setzt. Und doch atmen diese genial hingeworfenen Szenen eine Stimmung, die den Dichter verrät. Zu Stetsons Romantik bildet die Sammlung von Zeichnungen einen grellen Kontrast, die GALANTARA, der Th. Th. Heine des römischen ›Asino‹, ausstellt. Bilder des italienischen Proletarierelends, die nicht minder durch ihren blutigen Sarkasmus wirken, als durch das Können des Künstlers. Unter den Landschaftern nennen wir die trefflichen Venezianer, bezw. Venetier CIARDI, TAFURI, ZANETTI, DALL'OCA-BIANCA, letzteren mit vier seiner köstlichen Bildern von der Etsch. SARTORIO — der einen ganzen Saal hat — führt uns als echter Poet nach den Pontinischen Sümpfen, ergötzt das Auge aber auch durch plastische Arbeiten: Uebergäule von unwahrscheinlich kühnen Beinen und Köpfen, die selbst das Trojanische Roß mit Neid erfüllt hätten. Weiter: BENLLIURE, der uns als Genremaler lieber ist als mit diesen grasgrünen Veduten von Valenza (sehr gut sind dagegen seine Marokkanische Schule und seine spanische Bauernhütte); dann MAX RÖDER mit heroischen Landschaften, OTTOMAR BRIOSCHI mit Bildern aus der Campagna, B. KNÜPFER mit einem Sonnenuntergang am Meer, endlich FILIBERTO PETITI, dessen ›Eichwald in der Abendsonne‹ uns als die Perle der ganzen Ausstellung erscheint. So viel Seele und Innigkeit liegt in dieser gemalten Elegie! Die Skulptur bietet, wie in Rom fast immer, nur wenig Bemerkenswertes. Warum man GIOVANNI PRINI einen Sondersaal bewilligt hat, begreifen wir nicht; seine Kindergruppen kommen uns so deutsch bekannt vor, seine falschen Rodins imponieren uns



KURT TUCH — SONNTAG AN DER MARNE

Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin



Künstlerbund-Ausstellung 1905
▪ ▪ ▪ ▪ in Berlin ▪ ▪ ▪ ▪

▪ ▪ GEORG KOLBE ▪ ▪
KRIEGER UND GENIUS

nur mäßig. Ganz ausgezeichnet sind dafür ein traubenstehlender und mit Schmunzeln davonrennender Faun in Lebensgröße, ein naturalistisches Meisterwerk von LA SPINA, eine wunderliebliche Brunnennymphe FERDINAND SEEBÖCK's und endlich HENRY GLICENSTEIN's lebensvolle Porträts und sein vom König erworbener Speerträger. DR. HANS BARTH

OLDENBURG. In der Oldenburger Landesausstellung, welche in der Hauptstadt des Großherzogtums die verschiedenen Zweige der heimischen Erwerbstätigkeit vereinigt, ist die Kunstausstellung der interessanteste Teil. Und an der Kunstausstellung wiederum ist vielleicht das beste das Programm. Indem man sich auf die nordwestdeutschen Künstler beschränkte, gab man nicht nur der Summe des Dargebotenen einen einheitlichen Charakter, der aller Zersplitterung der verschieden geschulten Kräfte zum Trotz erkennbar bleibt, weil er auf dem Fundamente der Stammesgemeinschaft ruht, sondern man sicherte sich auch das Interesse der Kunstfreunde. Eine Kunstausstellung schlechtweg hätte Wenige nach Oldenburg gelockt. Man konnte ja das schwimmende Ausstellungsgut, sofern man es noch nicht kannte, am Ende auch anderswo zu sehen bekommen. Doch eine Zusammenstellung der Nordwestdeutschen ist an sich schon interessant. Dabei ist es den Oldenburgern zustatten gekommen, daß sie im Fürstentum Lübeck auch jenseits der alten Kulturgrenze der Elbe noch Landeskinder haben. Sie konnten daher ohne Zwang in diesem Falle die Grenzen Nordwestdeutschlands weiter ausdehnen, als es die Geographen zu tun pflegen. So fand sich eine überraschende Zahl tüchtiger Kräfte beisammen. Daß man neben ihnen auch mancher bescheideneren Lokalgröße freundliche Aufnahme gewährte, ergab sich wiederum aus dem begrenzten Charakter des Unternehmens. Das größte Verdienst um das Zustandekommen und glückliche Gelingen des Ganzen hat sich der in Bremen lebende Oldenburger Maler W. Otto erworben.



WILHELM TRÜBNER SCHLOSS HEMSBACH

Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin

Sehr erfreulich und lehrreich ist es, daß hier die Worpsweder wieder einmal zu Ehren gekommen sind. Es war von ihnen stiller geworden, als sie es verdienen. Ihre Qualitäten, mit denen sie 1896 in München einen Triumph feierten, sind nicht geringer geworden. Aber launig, wie man unter Künstlern nun einmal ist, hat man es sie entgelten lassen, daß sie bei ihrem ersten geschlossenen Auftreten vielleicht allzu stürmisch begrüßt wurden. VOGELER hat einen Saal für sich erhalten, in dem er außer einer Reihe meist bekannter Gemälde auch einige seiner reizenden, kaum genug gewürdigten graphischen Arbeiten und kunstgewerbliche Erzeugnisse

gebracht hat. Allmählich wird es deutlich, daß seine stärkste Begabung auf dekorativem Gebiete liegt, nicht im Sinne der heute herrschenden Meister des linearen Ornamentes. Er hat so seine besondere Art von intimer persönlicher Dekorationskunst, die auch in engen Grenzen vieles behaglich auszuspinnen weiß. Seine kleinen Exlibris sind solche allerliebste Gespinnste der Kunst. Am besten sehen sie auf Atlas gedruckt aus. Eigentlich sind sie gar keine Exlibris. Es gibt nur wenige Bücher, in die man sie kleben möchte. Aber das schadet nichts. Auch sein großes, kürzlich vollendetes Gemälde, das die eine Schmalseite seines Saales ausfüllt, ist bei aller Ausführlichkeit der Darstellung vorwiegend dekorativen Charakters. Wir sehen das Haus des Künstlers, seine junge Gattin steht inmitten davor und links und rechts sind im Garten Freunde versammelt, von denen einige — man möchte meinen, der Hausfrau zu Ehren — ein Konzert aufführen. Zwischen goldenen Pilastern ist das große Bild ausgespannt wie ein helles farbenglänzendes Gewebe. Es ist überaus reich geschmückt. Die hellgrünen Gräser, der rotblühende Klee darin sind gemalt, als wären sie in Seide gestickt. Und so sind auch die anderen Hauptbilder seiner letzten Jahre gemalt — die Verkündigung, das Melusinenbild mit seinem unbeschreiblich zarten und reichen Waldweben. Früher war Vogeler mehr Maler, am meisten vielleicht in dem »Maimorgen«, der auf der Ausstellung wiederkehrt, einer sehr prächtigen Harmonie von Blau und Grün.



CHARLES JAECKLE BÜSTE
Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin

Die Worpsweder sind weniger einheitlichen Charakters, als man immer noch von ihnen behauptet. Daß Vogeler eine Sonderstellung einnehme, ist man wohl bereit, zuzugeben, aber auch Modersohn, Vinnen, Mackensen, Overbeck haben ihre Bereiche, die ihnen allein gehören. Zweifellos ist MODERSOHN der feinste Kolorist unter ihnen, ja einer der vorzüglichsten Meister der Farbe, die wir gegenwärtig in Deutschland haben. Man nenne einen zweiten, der einen Himmel von solcher Transparenz zu malen versteht. Ein weicher Wohlklang vereinigt alles Farbige auf seinen Bildern, von denen zwei tiefgestimmte auf der Oldenburger Ausstellung erschienen. VINNEN, der am meisten von den Worpswedern die Palette Böcklins behalten hat, von der sie alle einmal ausgegangen waren, ist mit zwei Bildern vertreten, die nicht zu seinen wichtigsten gehören. MACKENSEN dagegen spielte einen großen Trumpf aus, indem er die Mutter mit dem Säugling an der Brust sandte, sein erstes Meisterwerk von kaum wieder erreichtem großen Wurf. Von OVERBECK sieht man ein stark gefühltes großzügiges Bild des Weiherberges.

Neben den Worpswedern verdient ein besonderes Interesse der heimische Meister Oldenburgs, LEONHARD WINTER. In dem Ehrenraum, der den Eintretenden empfängt, hängen drei Bilder von ihm, ein Bildnis des Großherzogs, das wohlanständig gemalt auf dem Niveau der üblichen Fürstenbildnisse verharrt und zwei figurenreiche Bauernbilder, in denen er sein Bestes gegeben hat. Es liegt etwas stark Provinziales in diesen Gemälden; man merkt es ihnen an, daß der Maler abseits in einer kleinen Stadt lebt und mit einfachen Leuten umgeht. Eben darin beruht aber auch ihre Stärke. Sie sind erwachsen aus der allergenauesten Kenntnis, ja aus dem tiefen liebenden Verstehen von Land und Leuten. Echt wie die Kleider und Geräte dieser Menschen, sind ihre Mienen, ihre schweren Glieder und eckigen Bewegungen. Die Bilder lassen einen nicht leicht los, sie haben viel zu erzählen. Aber der geduldige Zuschauer, der nicht am raschen Ueberblick genug hat, folgt ihnen gern. Und er wird belohnt. Denn Winter ist nicht nur ein Abmaler von virtuoser Sicherheit der Hand und ungewöhnlicher Schärfe des Blicks, sondern ein Charakter, in dem Ernst und Humor sich vereinen. Seine Bauernhochzeit, die ich hier wiedersah, trug ihm einst in Dresden die goldene Medaille ein. Das neue Bild eines Bauerntanzes, das gegenüber hängt, wirkt weniger einheitlich, ist aber wohl noch reicher an vortrefflichen Einzelheiten. Es gehört zu den üblen Konsequenzen unserer großstädtischen Ausstellungseinrichtungen, daß solch ein ernster, abseits lebender Meister der Allgemeinheit so gut wie unbekannt bleiben kann. Jedenfalls nur schwer das Ansehen erringt, das ihm gebührt. — Was geht er die jeweils herrschenden Meister der Residenz an? Er kam nicht zu ihnen, so kommen sie erst recht nicht zu ihm.

Es kann nun nicht die Aufgabe des Berichtes sein, Saal für Saal durchzurezensieren, umsoweniger als man bei bekannten Malern, die bekannte Bilder geschickt haben, wie OLDE, DETTMANN, CARLOS GRETHE, ERNST ASCHLER, KUEHL oder KALLMORGEN nichts Neues zu sagen wüßte. Ungewöhnlich gut sind die Hamburger vertreten, namentlich ELLIES und PAUL KAYSER mit ausgezeichneten Landschaften. Eine interessante Note repräsentiert der junge Kalckreuthschüler, der Hamburger AMANDUS FAURE, der uns in diesem Kreise von Moor- und Marsch-, Bauern- und Fischerbildern auf ein-

mal spanisch gekommen ist. Damit ist weniger das zigeunerhafte Geschöpf gemeint, das er uns als Tänzerin vorstellt, als das Temperament seines Pinselstrichs und die dunkle schwere Farbigkeit, die immer in Deutschland überraschenden — oder gerade nicht überraschenden? — Einfluß Zuloagas verrät. Und nun hätte ich auf ein Haar eines der Hauptbilder vergessen, eines das von der äußersten Ostgrenze des Ausstellungsbezirkes noch gerade herbeigeholt werden konnte, das Kinderporträt des Lübeckers LINDE-WALTHER. Unzweifelhaft ist das frischblickende Bürschchen im roten Gewand, wenn nicht eines der bedeutendsten, so doch eines der anziehendsten Bilder der Ausstellung. Das wilde Durcheinander der Kinderstube ist mit den liebevollen Augen eines Vaters angesehen und mit den sicheren Pinselstrichen eines Meisters gemalt.



WALTHER BONDY ROSE
Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin

Außer einer kleinen Gruppe nicht sonderlich interessanter Graphik beherbergt die Ausstellung einige gute Skulpturen. Die famose Büste eines normännischen alten loup de mer von ALEXANDER OPPLER in Paris, die den Ehrenraum ziert, ist bekannt, wie auch die Doppelbüste von FRITZ BEHN, die ihr gegenüber aufgestellt wurde. Von der stärksten Wirkung ist die ernste großgedachte Medea mit ihren Kindern, das Hauptwerk des in München lebenden jungen Oldenburgers PAUL PETERICH, das den Eintretenden begrüßt. Das gewählte ungewöhnliche Material des schwarzen Marmors trägt in verschiedener Behandlung, rauh und poliert, viel zu dem ernsten Eindruck der Frauengestalt bei und ist geschickt für die farbige Stimmung des ganzen Raumes verwertet. Schade nur, daß der begabte Künstler nicht überall Stich hält. Seine Büsten, von denen er eine ganze Anzahl eingesandt hat, sind von merkwürdig ungleicher Qualität.

Ein Hauptverdienst um die Ausstellung hat sich PETER BEHRENS erworben, indem er in selbstloser Weise seine Kraft für den Bau des Ausstellungsgebäudes zur Verfügung stellte. Es ist ein einfaches Haus von annähernd quadratischem Grundriß, das durch seitlich angebaute Laubengänge mit zwei Pavillons verbunden ist, in denen das Bureau und ein Erfrischungsraum Aufnahme gefunden haben. Nur auf das Portal ist mit richtigem Gefühl reicherer Schmuck verwendet. Die dunklen Marmorstufen, über die man hinansteigt, der gelbgeflammte Skyrosmarmor der Türumrahmung wirken reich und prächtig. Hinter dem Hause ist, von weißem Gestäbe säuberlich umhegt, ein kleiner Garten angelegt, in dem Springbrunnen plätschern und einige Skulpturen in grüner Umgebung wirksam verteilt sind. Die Säle sind überall vorzüglich beleuchtet und einfach geschmackvoll dekoriert. Schließlich verdient auch die vortreffliche Ausstattung des Ausstellungskataloges, ebenfalls von Behrens herrührend, rühmende Erwähnung.

FRANKFURT a. M. Der kürzlich verstorbene Privatier Carl Schaub hat testamentarisch eine Stiftung gegründet, die seinen Namen tragen soll, und deren Aufgabe es ist, Kunstwerke ersten Ranges für das Städelsche Institut anzukaufen; sie wird von einer besonderen »Administration« verwaltet. Wie groß das Kapital ist, aus dessen Zinsen die Ankäufe bestritten werden sollen, steht noch nicht fest; die Stiftung ist Erbe des gesamten Vermögens, hat jedoch erst eine Reihe von Legaten auszuzahlen: es dürfte sich etwa um eine halbe Million handeln. — Der große niederländische Saal im Städtischen Kunstinstitut präsentiert sich jetzt in neuer Form, die Anzahl der Kunstwerke ist stark verringert, als Mittelstück prangt der neue Rembrandt. Durch Weißen der Decke ist das Licht verbessert; die Grenzen der Wandfläche sind oben und unten tiefer gelegt, das künstlerische Niveau wesentlich erhöht worden, was für die Wirkung der Bilder natürlich günstiger ist; der Ton ist ein reserviertes Grün. — Im Kunstverein sieht man gegenwärtig eine reichhaltige Ex-libris-Sammlung aus dem Besitz des Verlegers Schulz-Euler. Der Schneidersche Salon zeigt eine Kollektion Besnard.

HEIDELBERG. Mit einer fein geordneten BÖCKLIN-THOMA-Ausstellung in den Kunstvereinsräumen der Stadthalle hat Geheimrat Henry Thode allen Kunstfreunden in und um Heidelberg eine schöne Freude bereitet. Er will sich in erster Linie mit Originalen als Anschauungsmaterial an die nach Hunderten zählenden Hörer seines Sommerkollegs über Böcklin und Thoma wenden und einer eindringlichen Darlegung seiner persönlichen Auffassung vom Wesen und Schaffen der beiden Meister dient er mit zwei zur Ausstellungseröffnung herausgegebenen Schriften. Eine spricht von neuem über Hans Thoma und die Gesetzmäßigkeit seines Stiles in der »Kunst für Alle«, XIX. Jhrg. 297, von Thode veröffentlichte Gedanken aus und zeigt, wie der ganze Thoma im Empfinden und Gestalten bis in die Wurzeln *deutsch* ist. Die andere, die Böcklinschrift, weist nach, wie im Wesen des großen Schweizers Griechentum und Germanentum einander

durchdrungen und zu fröhlichem innigen Band geeint haben. Diese literarischen Beigaben sind ein wesentlicher Bestand der Ausstellung. Die Thomabilder sind zahlreicher vorhanden — 82 außer den Reproduktionen — und in ihrer Gesamtheit instruktiver zur Einführung in des Meisters Wesen als die Bilder Böcklins. Thodes innige Freundschaft mit Thoma, daraus erwachsene Beziehungen zu seinem alten Frankfurter Kreis haben manch köstliches Bild, so die kaum gekannten »Parcival« und »Genovefa«, aus der Verborgenheit des Privatbesitzes auftauchen lassen. Hans Thoma selbst hat ein paar ganz neue Gaben gespendet, unter anderem eine farbenprunkende »Fortuna«, die in der Erfindung seltsam Phantastisches und friedlich Idyllisches eint, und eine Kindergruppe, anmutig um einen kleinen Schläfer auf dem Schoße der Mutter geschart und von einem lautespielenden Engel behütet. Im Alten und Neuen lebt die sonnige, mit kindlich-heiterer Freude am Schaffen wirkende Thomakunst, die des Lobredners wahrlich nicht bedarf. Böcklins Welt stellt sich in den zur Ausstellung mit viel Mühe zusammengebrachten 22 Bildern vorwiegend heroisch dar. Freiherr Max von Heyl in Darmstadt hat eine ganze Anzahl der erlesensten bekannten Bilder seiner kostbaren Sammlung überlassen, dazu eine öffentlich kaum gezeigte »Nymphe«, eine große Gestalt in prachtvollem ockerfarbenem Schleiergewande, 1881 gemalt. Aus der ernsten Stimmung der Bilder wie »Pietà« (1877), »Clio«, einer Burg am Meer, der ersten Fassung des Heraklesheiligtums von 1879 u. s. w. zwingt das bei jedem neuen Erschauen tiefer ergreifende Werk Francesca und Paolo hinein in den Bann der ganz großen und ganz einfachen Böcklinkunst. Die wilden und und die zahmen Kentauren des Meisters, auch seine Meergötter — nur ein, freilich herrlicher Triton aus Frankfurter Privatbesitz ist da — vermißt man ungern, doch darf man darum das Verdienst der schönen Ausstellung nicht schmälern. Sie wird eifrig besucht, und der sie gründlich studierenden Thodeschüler habe ich viele bemerkt. Meier-Gräfe wird sie schwerlich bekehren. — V —

DRESDEN. Da in diesem Jahre in Dresden keine große Kunstausstellung stattfindet, hat der Sächsische Kunstverein eine größere Ausstellung graphischer Kunst veranstaltet. Voraus ging eine Ausstellung sächsischer Künstler in München, die nicht weniger als 53 Künstler vereinte. Wohl nur Uhde und Palmié fehlten. Das Gepräge gaben dieser Ausstellung namentlich SCHRAMM-Zittau und RICHARD PIETZSCH, EICHLER und GEORGI, TH. TH. HEINE und BRUNO PAUL, MAX GIESE, ALBERT SCHRÖDER u. e. a. Alle Münchener Künstlervereinigungen waren in dieser landsmannschaftlichen Ausstellung, die alle Räume der Ausstellung füllte, vertreten. Zu der gegenwärtigen graphischen Ausstellung waren nicht weniger als 20000 Werke angemeldet, so daß eine Auswahl getroffen und ein Wechsel der ausgestellten Blätter vorgesehen werden mußte. Auch so ist die Aufgabe, mehrere tausend Blätter zu besichtigen, noch überwältigend, zumal da es an einer streng durchgeführten Ordnung, an einer durchgehenden Bezettelung und an jedem Katalog fehlt. So hat man den Eindruck, daß diese Art auszustellen, einen entschiedenen Rückschritt bedeutet gegenüber der strengauswählenden Art, mit der Max Lehrs die graphischen Abteilungen der vier letzten großen Dresdner Kunstausstellungen veranstaltete. Die



DORA HITZ — KIRSCHENERNTE

Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin

kolossale Menge der angemeldeten Blätter gibt überdies einen Begriff von der außerordentlichen Ausdehnung graphischen Schaffens in der Gegenwart, man muß wohl schon von einem Ueberangebot sprechen. Außer Radierungen, Holzschnitten, Zeichnungen, ein- und mehrfarbigen Lithographien sind übrigens auch einzelne Aquarelle aufgenommen worden, die der Eintönigkeit des Eindrucks steuern helfen. Wir können hier nur einen Ueberblick über die Anordnung geben. Die Vorhalle ist international gehalten. Neben FRITZ BÖHLES romantischen Rittergestalten sehen wir hier Radierungen von WHISTLER, PENNELL und GASCOYNE, Aquarelle von JULES WENZEL MONTREUIL und DORA HITZ-Berlin, ferner die bekannten großen graphischen Blätter von FERDINAND SCHMUTZER-Wien und prickelnd gemalte venezianische Szenen von INNOCENTI. Der große Hauptsaal mit Nebenräumen ist durchweg der deutschen Kunst, zur Hälfte den Dresdnern, eingeräumt. Am umfänglichsten sind die Stuttgarter und Karlsruher vertreten — am besten KALCKREUTH, GRETHE und KALLMORGEN, ferner sämtliche Worpsweder, dann die Düsseldorfer (EUGEN KAMPF), die Weimaraner (HANS OLDE, SASCHA SCHNEIDER, THEODOR HAGEN), die Münchener, die Berliner (CAS. GEIGER), die Dresdner (LUDWIG, GEORG JAHN, HANS UNGER, FELIX ELSSNER) und der Leipziger OTTO GREINER. Im zweiten Saale hat man Arbeiten hervorragender Künstler, wie BÖCKLIN, SANDREUTER und HANS THOMA untergebracht, dazu kommen HOLLENBERG, SIMAY und AXENTOWICZ (Mädchen mit Kerze). Das Nebenkabinett vereinigt Radierungen und Zeichnungen der fünf Dresdner GOTTHARDT KUEHL, ROBERT STERL, RICHARD MÜLLER, WILHELM KREIS und WILHELM CLAUDIUS; der anstoßende Gang Zeichnungen für die »Jugend« und die »Fliegenden Blätter« sowie Bildnisse von KARL MEDIZ. Der dritte Saal ist den Holländern und Belgiern, der vierte den Franzosen (RODIN, RAFFAELLI) und Engländern eingeräumt. Den Beschluß bildet die Dresdner Künstlergruppe der Elbier.

BONN. Im städtischen Museum hierselbst findet während dieser Sommermonate eine erlesene Ausstellung statt, die auf Veranlassung der Stadt Bonn vom »Verbande der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein« arrangiert worden ist. Der Katalog (mit entzückendem Buchschmuck von Cissarz, der auch das Ausstellungsplakat gezeichnet hat) umfaßt gegen anderthalb Hundert Nummern an Oelgemälden, Aquarellen, Radierungen, Zeichnungen und Skulpturen. Die sechs Hauptzentren des Verbandes, sowie ferner die Künstlerschaft Westfalens, sind durch je einen Künstler vertreten, dessen Persönlichkeit und Schaffen durch eine genügende Anzahl von Werken in dankenswerter Weise charakterisiert wird. Der älteste dieser Künstler ist der Vertreter Stuttgarts, CARLOS GRETHE, hinlänglich bekannnt als Chronist des See- und Hafenlebens. Straßburg repräsentiert L. VON SEEBACH, ein vielseitiger, bisher zu wenig beachteter Künstler. Von seinen Werken seien besonders hervorgehoben die in ihrer Zeichnung und geschlossenen Wirkung erstaunlich sichere Plakatstudie (»Mädchen mit rotem Haar«), dann ein weiblicher Akt, zwei Rheinbadbilder (mit vorzüglicher Luftbehandlung) und, von von den älteren Arbeiten, der »Biergarten«, ein vollendet pleinairistisches Bild aus dem Jahre 1887! — In den übrigen Künstlern kommt die jüngste Generation in all ihrer Frische, ihrem Wagen und Können, zum Wort. Als Vertreter Frankfurts HEINRICH WERNER, der so köstlich, mit unendlicher Liebe, das Spiel der Sonnenstrahlen zu geben vermag, sei es in Freilichtbildchen, sei es, und dies ganz besonders, in Interieurs wie der »Morgenstunde«. Als einer unserer liebenswürdigsten Landschafter



WALTER LEISTIKOW SCHNEE IM RIESENGEBIRGE

Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin

erweist sich A. HAUEISEN (Karlsruhe), der auch als Porträtmaler von unmittelbarer Wirkung ist. Naturecht und naturnahe sind seine Bilder, dabei von frischestem Farbensinn, wie z. B. »Frühling in der Rheinebene«, oder »Sommer in Bernau«, oder »Durchbrechende Sonne«; von wahrer Größe die »Rheinebene in Gewitterstimmung«. CLARENBACH (Düsseldorf) gibt eine Reihe Landschaften vom Niederrhein und aus Holland, mit Vorliebe Schneebilder, alle in starken Farben und von prächtiger Einheit im Ton. Der Darmstädter J. V. CISSARZ, den man bis vor Jahresfrist nur als buchgewerblichen und Plakatzeichner kennen konnte, zeigt nun hier an den schönsten Beispielen, was er als Maler kann, daß er als solcher in die erste Reihe unserer Modernen zu stellen ist. Unter den mehr als 40 Nummern seiner Werke seien, wenn auch nur kurz, so doch mit dem Ausdruck höchster und uneingeschränkter Anerkennung, hervorgehoben ein Damenbildnis, ferner eine »Impression am Atelierfenster«, in einer wundervollen lichten Harmonie zartvioletter und bräunlicher Töne; dann Landschaften, wie das Pastell »Nordsee«, oder die »Silberstimmung im Wattenmeer«. Außerordentlich exquisiten und vornehmen Geschmack verraten diese Bilder, denen ein feines und zartes, wie wohl nie schwächliches Gefühl für den farbigen, vielfach nuancierten Duft der Erscheinung innewohnt, zudem auch ein gewisser Sinn für dekorative, in der besten Bedeutung des Wortes dekorative Ausgestaltung. Der junge Westfale B. HOETGER, z. Z. in Paris, zeigt in einer Reihe von kleinen Bronzestatuetten achtenswerte plastische Impressionen, gibt sich aber am vorteilhaftesten doch in Werken, die denen seiner Vorbilder Rodin und Rosso am entferntesten stehen, so vor allem in einigen weiblichen Büsten. FORTLAGE



JOHANNES GÖTZ WASSERTRÄGERIN
Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin

MÜNCHEN. Auf der IX. Internationalen Kunstausstellung im Glaspalast erwarb Prinzregent Luitpold von Bayern die Oelgemälde »Der Brief« von JEANNE BAUCK, »Im Lampenschein« von EMERICK STENBERG und »Winterabend mit Hochwild« von AUGUST FINK. Vom bayerischen Staate wurden angekauft die Oelgemälde: LEO SAMBERGER: Bildnis des Geheimrats Dr. Ritter v. Reber; CHRISTIAN LANDENBERGER: Sommerabend am See; RICHARD PIETZSCH: Spätherbst im Isartal bei Baierbrunn; HANS V. HAYEK: Sommerweide; ANGELO JANK: Hallali; LOUIS WILLEM VAN SOEST: Winter; GOTTFRIED KALLSTENIUS: Fichtenhügel; WALTER HAMPEL: Abend (Tempera), Chansonette (Tempera), Alt-Wiener Bildnisstudie (Tempera); FRANZ HOCH: Erntezeit; FRITZ BAER: Abend im Herbst (Schloß Blutenburg); LEO PUTZ: Halbakt; ALEXANDER KOESTER: Dem Ufer zu; ADOLF MÜNZER: Abseits vom Fest; HERMANN LINDENSCHMIT: Trumpf; HERMANN KNOPF: Feierabend; EUGÈNE DEKKERT: Schottische Farm. Die Plastiken: LUDWIG DASIO: Tänzerin (Bronzestatuette); WILLY ZÜGEL: Eisbär (Bronze); VALENTIN KRAUS: Unsere Erlösung. Aus der Lenbachausstellung wurden erworben ein Damenporträt, Bildnis des verstorbenen Fürsten Chlodwig zu Hohenlohe-Schillingsfürst, Bildnis des Geheimrats Ernst v. Bergmann, eine Skizze: Männliches Bildnis, eine Skizze: Damenbildnis, ferner das Bild Dorfstraße in Aresing.

KÖLN. Der künstlerische Nachlaß des im Dezember 1904 allzufrüh verstorbenen höchst talentierten JOSEF WINKEL, eines 1875 geborenen Kölners, ist hier im Kunstverein ausgestellt. Er umfaßt ca. 90 Nummern, darunter viele leider nicht vollendete Oelgemälde sowie Skizzen, Aquarelle und Federzeichnungen. Zum besten gehören »Der Lauscher«, ein landschaftliches Genrebild, einige Porträts, »Die Hexe« und »Der Waldriese mit Pilzmännchen«, »Waldbruder« u. s. w. Das bedeutendste Werk ist wohl das Oelgemälde »Der Totentanz«.

PETERSBURG. Die 33. Ausstellung der Gesellschaft der Wanderer weist mit ihren 245 Nummern leider wiederum in künstlerischer Hinsicht einen Rückschritt auf. Einzig J. RJEPIN hält sich auf der alten Höhe, sonst ist neben Mittelware leider allzuviel Minderwertiges zu sehen. Dagegen gehört die Frühjahrsausstellung der Akademie zu den besten künstlerischen Veranstaltungen Petersburgs, besonders die Plastik ist gut auf ihr vertreten. Diese letztgenannte Ausstellung umfaßt 800 Nummern.

MÜNCHEN. Im kommenden Winter wird die Münchener Sezession im Ausstellungsgebäude am Königsplatz eine Reihe größerer Sammelausstellungen ihrer Mitglieder veranstalten.



THEODOR HAGEN LANDSCHAFT
Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin

BERLIN. Die Menzelschen Erben stifteten der Nationalgalerie das im Jahre 1859 begonnene aber bis zu Menzels Tode unvollendet in dessen Atelier verbliebene Gemälde »Friedrich des Großen Ansprache an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen«.

MANNHEIM. Für eine im Jahre 1907 hier stattfindende Gemäldeausstellung soll ein Gebäude errichtet werden, dessen Kosten auf eine halbe Million veranschlagt sind. Die Ausarbeitung der Pläne wurde Professor HERMANN BILLING in Karlsruhe übertragen.

MÜNCHEN. Das Gemälde »Bacchanale« von LEO PUTZ, von der Jury der IX. internationalen Kunstausstellung im Glaspalast angenommen, wurde nach Eröffnung der Ausstellung im Einverständnis mit dem Künstler entfernt, nachdem von einflußreicher Stelle aus moralische Bedenken erhoben waren.

KOBLENZ. Der Kunst-, Kunstgewerbe- und Altertumsverein für den Regierungsbezirk Koblenz veranstaltet vom 20. August bis 20. September eine Herbstausstellung von Werken lebender Künstler des In- und Auslandes. Anmeldeformulare und Ausstellungsbedingungen versendet der Vorsitzende des Vereins Herr Franz Laeis in Koblenz.

LEIPZIG. — Anläßlich der Leipziger Buchhändlermesse hat die Direktion des Buchgewerbemuseums eine interessante Ausstellung von Originallithographien, Radierungen und Flächenholzschnitten veranstaltet. Es sind zwar nicht alle Graphiker anwesend, immerhin aber ist eine stattliche Anzahl der namhaftesten Leute vertreten: Georg Braumüller, Marg. Braumüller-Havemann, Alfr. Braun, Joh. Brockhoff, Aug. Brömse, Otto Gampert, Richard Grimm, Peter Halm, M. Heymann, Al. Kolb, Fritz Lang, Meyer-Basel, Ernst Neumann, Hans Neumann, F. Overbeck, X. Reifferscheid, R. Schiestl, Schmoll von Eisenwerth, Alb. Welti und H. Wolff. rgm.

FREIBURG. Die erste Wanderausstellung des rheinischen Kunstfreunde-Verbandes soll außer den ursprünglich vorgesehenen Städten nun auch noch Freiburg besuchen, um dessen wachsender Bedeutung Rechnung zu tragen.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

DÜSSELDORF. Am 7. Juli vollendete der Geschichtsmaler Professor ALBERT BAUR sein 70. Lebensjahr. Er ist ein geborener Aachener, der seine Ausbildung in Düsseldorf und München, zuletzt unter Moritz v. Schwind, genoß.

MÜNCHEN. Professor FRANZ STUCK erhielt vom bayerischen Finanzministerium den Auftrag, für den Kasinosaal des Bades Kissingen ein Bildnis des Prinzregenten zu malen.

MÜNCHEN. Professor LUDWIG VON LÖFFTZ, von 1891 bis 1899 Direktor der Münchener Akademie, vollendete kürzlich sein 60. Lebensjahr.

STUTTGART. Der Münchener Maler CHRISTIAN LANDENBERGER, ein geborener Württemberger, hat den Ruf an die Stuttgarter Kunstakademie angenommen. T.

WIEN. Der Reichelpreis von ca. 3200 Kr., der vier Jahre lang nicht ausgeteilt wurde, weil der Stiftsbrief Einstimmigkeit der Juroren verlangte, ist nach ministerieller Milderung dieses Paragraphen auf Zweidrittelmajorität in diesem Jahre für die »Studien der Nacht« an RUDOLF JETTMAR vergeben worden.

DANZIG. Professor LUDWIG DETTMANN in Königsberg erhielt den Auftrag für drei Wandgemälde für die neue technische Hochschule, deren erstes die Besichtigung des Nordostseekanalbaues durch den Kaiser darstellen soll, während das zweite und dritte einen Schiffszimmerplatz zur Zeit der Hansa und eine Cyklopenschmiede schildert.

GESTORBEN. In Wien der Historien- und Porträtmaler KARL LÖFFLER sen., 73 Jahre alt.



VILLA ROMANA IN FLORENZ
Besitzung des Deutschen Künstlerbundes

Redaktionsschluß: 6. Juli 1905 Ausgabe: 20. Juli 1905
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München

FRANZ STUCK — DER KAMPF UMS WEIB

Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin



MAX KLINGER BÜSTE G. BRANDES
Mit Genehmigung der Verlagsbuchhandlung E. A. Seemann in Leipzig

DIE ZWEITE AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDES IN BERLIN

Von Hans Rosenhagen

(Schluß)

Ist es Absicht oder Zufall, daß zwei im Prinzip so einige, in ihren Taten so unähnliche Künstler wie Klimt und Hodler in dieser Ausstellung nebeneinander erscheinen? Himmel, welche Kontraste auf einem einzigen Gebiete der Malerei! Auf der einen Seite eine starke ursprüngliche Natur, eine Elementarerscheinung, auf der anderen eine geschmackvolle Persönlichkeit, die mit leichter Hand die Sensationen alter und neuer Kulturen durcheinandermischt und Werke schafft, in denen der innere Widerspruch als feinster Reiz auftritt. In Gustav Klimt's Bildern begegnet sich die Kunst Japans und Assyriens mit der von Khnopff und Toorop, treffen sich byzantinische Starrheit und wienerische Eleganz. Sie vereinigt in sich berechnenden Verstand und heiterste Sinnlichkeit. Die meisten der hier vorgeführten Arbeiten rein dekorativen Charakters sind in München und Dresden bereits gezeigt worden. Neu sind wohl nur einige Frauenporträts und in solchen offenbart sich unzweifelhaft am stärksten das Wesen des ausgezeichneten Künstlers. Vielleicht hat noch niemand vor Klimt die eigene Grazie der jungen modernen Frau mit so viel Verständnis und Charme zur Darstellung gebracht. Und nicht nur im Sinnlichen, sondern auch im Geistigen. Klimt sagt sehr viel von schönen und jungen Weibern und weiß noch mehr erraten zu lassen. Er ist außerdem ein Maler, der die Nuance beherrscht wie selten einer. Man sieht hier unter anderen das noch nicht ganz vollendete Porträt einer weißgekleideten Dame vor einer Wand, auf der oben ein breiter scharfblauer Streifen, unten ein grasgrüner erscheint. Wie diese direkt grellen Farben durch ein Grau, das zwischen ihnen ist, zusammengeführt werden und den Glanz des Weiß erhöhen, das ist schon sehr fein. Dann gibt es da ein Damenporträt, das ganz auf die Farben des Pfauengefieders gestellt ist, ein anderes, in dem eine süße Harmonie von Grau und Violett vorherrscht. Am wenig-

sten befriedigen die stilisierten Landschaften Klimts. Aber was will dieser Mangel bedeuten gegen die großen Vorzüge, welche dieser einzige Maler sein eigen nennt.

Ist Klimts Kunst ausgesprochen feminin, so besitzt die von FERDINAND HODLER die männlichsten Züge. Klimt beugt die Natur durch Schmeichelworte, Hodler zwingt sie mit Gewalt, ihm zu gehorchen. Ist Klimts wesentliches Mittel die Farbe, so ist Hodlers Sprache in erster Reihe die Linie, deren Wirkung er in seinen jüngeren Bildern durch Parallelismen noch zu steigern sucht. Des Schweizer Meisters Absichten werden hier wie überall gründlich mißverstanden, weil seine Schöpfungen in derselben Weise gezeigt werden, wie Tafelbilder. Und sie sind doch eigentlich als Fresken gedacht. Nicht zufällig denkt man vor einigen von ihnen an Giotto oder Michelangelo. Am verständlichsten bleibt Hodler für das große Publikum in seiner „Nacht" und allenfalls goûtiert man noch seinen „Morgen". Und doch sind Werke, wie die „Empfindung" mit den vier schreitenden gewaltigen Weibern, der vom Weib bewunderte Jüngling und ähnliche von der bezwingendsten rhythmischen Schönheit und voll von großen Empfindungen. Daß die Farben, näher gesehen, ohne Feinheit sind, läßt sich nicht leugnen; aber aus der Höhe einer Kuppel werden sie das leisten, was der Künstler mit ihnen beabsichtigt hat. Es ist nicht Zufall, daß sich unter Hodlers Frauengestalten einige finden — die neuern Bilder: „Sinnendes Weib", „Weib in Blumen" —, die direkt plastisch empfunden sind. Aber es ist ein vergebliches Bemühen, einen genialen Künstler in einem einfachen Ausstellungsbericht nach allen Seiten hin zu charakterisieren. Hodler ist zweifellos eine der stärksten Potenzen, welche die Zeit besitzt. Das Wesentliche seiner Kunst läßt sich ohnehin nicht erklären. Man fühlt's oder fühlt's nicht.

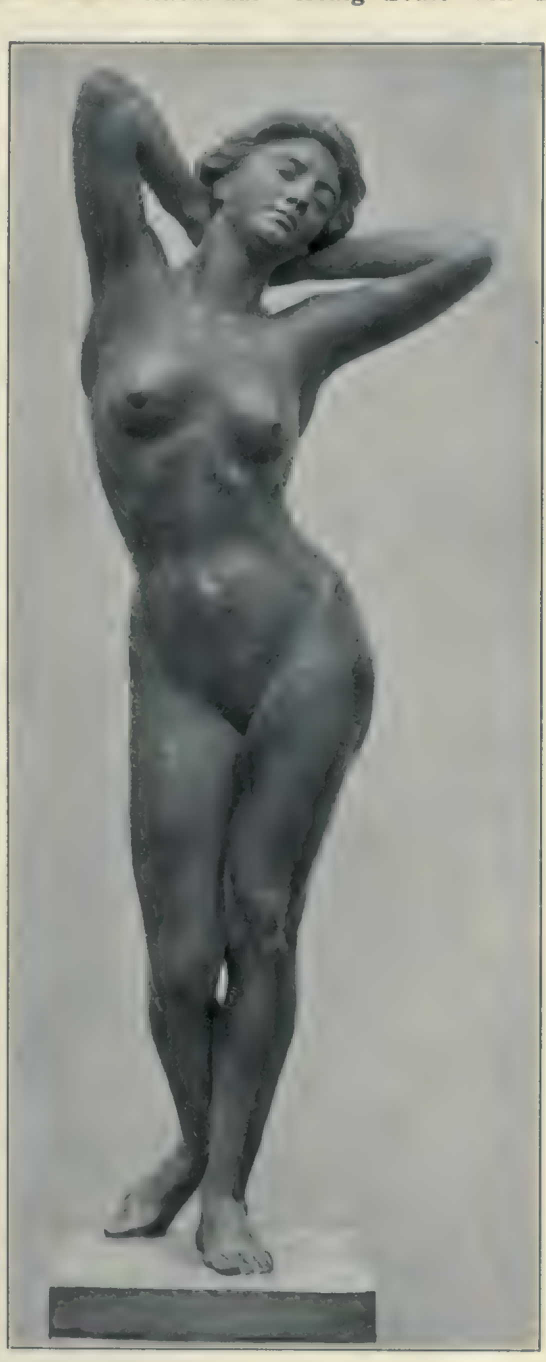
Dem allgemeinen Verständnis liegt trotz mancher Sonderbarkeiten CARL STRATHMANN viel näher. Seine „Salome", die im vergangenen Jahre im Münchener Glaspalast hing, sein „Volksauflauf" bedürfen keiner Interpretation. Und auch TH. TH. HEINE, von dem das Mädchen ausgestellt ist, das mit einem „Lämmlein weiß wie Schnee" über eine Wiese tollt, bietet, wenn der Humor des Künstlers begriffen wird, gutwilligen Besuchern keine besonderen Schwierigkeiten. Den Kenner aber entzückt die köstliche malerische Kalligraphie, mit der Heine seine Gedanken äußert, bei jedem neuen Werke dieses großen Künstlers. Weniger er-



AUGUST GAUL — LÖWE

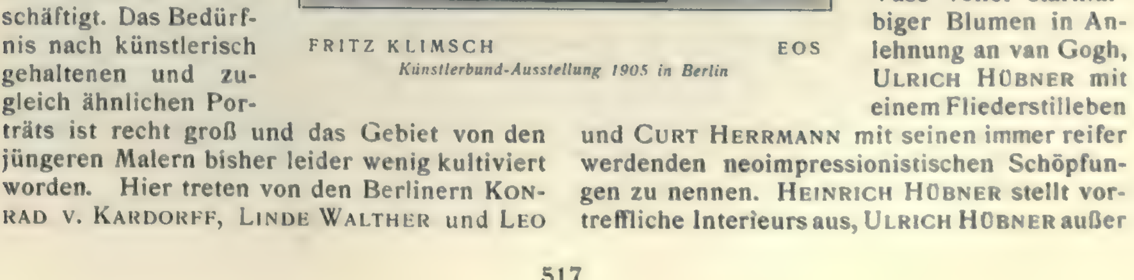
Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin

freulich sind die Leistungen eines Neulings, OTTO HETTNER's, der ein dekoratives „Idyll" — zwei musenhafte Weiber neben einem auf einer Bank eingeschlafenen Jüngling — und eine dekorative Landschaft ausstellt. Die Bilder verraten einen sehr mäßigen Zeichner und wirken durch das Nebeneinander von ausschließlich blauen und gelben Lokalfarben ziemlich roh. FRITZ ERLER's Zeichnung ist auch nicht zweifellos, aber in den Farben seines Triptychons „Johannisnacht" steckt doch schließlich Geschmack und die Absicht auf eine gewisse Harmonie. Zu den erfindenden und auf das Schmückende des Bildes bedachten Malern gehört im Grunde auch HANS THOMA, der sein „Selbstporträt mit dem Tod", dem zu allem Ueberfluß noch ein Elfchen gesellt ist, und eine arg bunte neue Landschaft ausstellt. In seiner Nähe erscheinen noch mit ähnlichen scharffarbigen Arbeiten WALTHER CONZ und der jungverstorbene FRITZ HERZOG. Als ein erfreuliches Zeichen darf man die Tatsache nehmen, daß das jüngere Künstlergeschlecht sich neuerdings immer eifriger mit dem Porträt und dem Stilleben beschäftigt. Das Bedürfnis nach künstlerisch gehaltenen und zugleich ähnlichen Porträts ist recht groß und das Gebiet von den jüngeren Malern bisher leider wenig kultiviert worden. Hier treten von den Berlinern KONRAD V. KARDORFF, LINDE WALTHER und LEO V. KÖNIG mit recht annehmbaren Leistungen hervor. Freilich haben sich Kardorff und König Leute von ziemlich charaktervollem Aussehen gewählt. Trotzdem brauchte dieser zur Charakteristik eines Bohémiens noch einen kalten eisernen Ofen, einen weggeworfenen Zigarrenstummel und eine merkwürdige Haltung; aber es wird doch schon ein Anfang gemacht. EUGEN SPIRO hat für die Darstellung seiner schönen jungen Frau, der begabten Schauspielerin Tilla Durieux, eine neue reizende Situation gefunden, auch das Oelige, das seine bisherigen Bilder besassen, abgelegt; aber es fehlt seinen Farben an Nerv und Ausdruckskraft. Das Ganze ist im Aeußerlichen und Flauen stecken geblieben. Sehr viel besser ist PHILIPP KLEIN's „Bildnis meiner Schwester", wenigstens als Anfang. Zur Ausführung der an sich feinen Absicht reichen einstweilen Geduld und Können noch nicht aus. Im Stilleben exzelliert besonders ROBERT BREYER, der eine Kollektion von braunen und grauen Vasen mit außerordentlichem Farbengeschmack gemalt. Außer ihm wären KARDORFF mit einer Vase voller starkfarbiger Blumen in Anlehnung an van Gogh, ULRICH HÜBNER mit einem Fliederstilleben und CURT HERRMANN mit seinen immer reifer werdenden neoimpressionistischen Schöpfungen zu nennen. HEINRICH HÜBNER stellt vortreffliche Interieurs aus, ULRICH HÜBNER außer



FRITZ KLIMSCH — EOS

Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin





CHRISTIAN LANDENBERGER KNABE AM BOOT
Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin

Hermann Pleuer, die pikante „Tausend und eine Nacht“ von Leo Putz, die zwischen Zuloagas und Slevogts Bildern entstandenen „Spanischen Tänzer“ und „Neger-Tänzer“ des jungen Stuttgarters Amandus Faure. Unter den Landschaften findet man wieder die begabte Maria Slavona mit einem feintonigen Werk. Von jüngeren Kräften auf diesem Gebiet verdienen Eva Stort und Theo v. Brockhusen Erwähnung. Paul Baum, Toni Stadler, Karl Haider und Oscar Moll betätigen sich in bekannter, vortrefflicher Weise. Hans Baluschek hat eine Spiritisten-Sitzung gemalt, die mancherlei Mängel, aber doch ein ernsthaftes Wollen, ein tapferes Ringen nach neuen Werten zeigt und daher nicht übersehen werden soll. Jedenfalls wird hier etwas gewagt und das kann in diesen bequemen Zeiten nicht genug anerkannt werden. Auch Julius Exter hat in einem Bildnis von Richard Strauß etwas Neues und Großes gewollt, nämlich ein modernes Gegenstück schaffen zu den Bildnissen des Velasquez mit landschaftlichen Hintergründen, ist jedoch damit schlimm verunglückt.

Die neue Künstlerbund-Ausstellung zeichnet sich erfreulicherweise durch eine glänzende Vertretung der deutschen Plastik aus. Adolf Hildebrand bleibt doch noch immer der erste und beste deutsche Bildhauer. Wer kommt ihm unter seinen Landsleuten gleich? Kein einziger; denn keiner von allen ist seiner Absichten und Mittel so sicher. Man

einer wieder ganz französisch wirkenden „Heiligengeist-Kirche in Potsdam“ einen „abfahrenden Dampfer“, der in der Farbe und der Art der Malerei entschiedene und persönliche Qualitäten besitzt. Mit Arbeiten in ihrer vorteilhaft bekannten Art sind Ludwig Dill, Christian Landenberger, Philipp Franck und Theodor Hummel erschienen. Zu den Zierden der Ausstellung gehören ferner einer von den schönen, von Sonnenlichtern leicht überfunkelten, strömenden grauen Flüssen von Otto Reiniger, ein durch die Erscheinung zweier Herren bei der Lampe recht ausdrucksvolles „Interieur“ von Heinrich Reifferscheid, ein „Bahnhof“ von



EUGEN SPIRO DAME MIT HUND
Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin

FRITZ ERLER — JOHANNISNACHT

Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin



PHILIPP KLEIN MEINE SCHWESTER IM GARTEN
Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin

mag ihm Kühle vorwerfen; aber wer soviel Grazie und Humor besitzt, muß doch wieder lebhaft empfinden. Und wenn man ihn einen Epigonen nennt, weil er sich an den Werken der Antike und der Renaissance zu inspirieren liebt — sind seine Schöpfungen soviel geringer als die seiner Vorbilder? Würde sich der entzückende kleine „Putto", der mit seiner Doppelflöte als Brunnenfigur dient, nicht ganz gut neben einem ähnlichen Werke des Donatello halten? Hat man nicht recht, den „Hermes" von Hildebrand, der nackt, mit aufgestütztem linken Fuß, den linken Ellenbogen auf dem Knie, die Hand sinnend an die Wange gelegt, ganz frei dasteht, weit, weit über die Werke der Canova und Thorwaldsen zu stellen, die sich doch auch mit der Antike zu messen suchten? Wenn nicht Hände und Füße dieses prächtigen und graziösen Gottes ein wenig realistischer wirkten, als der wunderbar stilisierte Körper — kein antiker Künstler würde sich dieser Arbeit zu schämen haben. Und daß Hildebrand auch dem Leben nichts schuldig bleibt an Wahrhaftigkeit und an Stil, beweist sein großartiges Porträt Siegfried Wagners. Dergleichen macht doch eben nur ein Meister seiner Kunst. Als Tierbildhauer steht August Gaul würdig neben Hildebrand, wenn sein schöner „Löwe", den man hier in Bronze sieht, auch nicht so sicher stilisiert erscheint, wie seinerzeit die Löwin. Ein prachtvoll kräftiges Werk bietet der Künstler dieses Mal in einem mächtigen, mit geschlossenen Flügeln sitzenden Adler. Louis Tuaillon stellt ein Relief aus, „Herkules", der dem Eurystheus den erymanthischen Eber bringt. Man könnte sich die Szene, besonders das Uebermenschliche des Heroen, stärker im Ausdruck denken; aber wie vortrefflich ist der Akt des Helden! Auch Hermann Hahn hat dieses Mal sehr gute Leistungen zu zeigen. An erster Stelle wäre da die bei aller archaistischen Uebersetzung doch sehr lebenswahre und -volle „Herme" zu nennen, die Walter Rathenau, einen der intelligentesten und tatkräftigsten Männer Berlins darstellt. Auf eine Abschweifung dieses scharfen Geistes in die Literatur deutet der am Sockel in Relief erscheinende, von Satyren geführte Hypogryph hin. Und Hahns allegorische Figur „Bayern" von der Prinzregentenbrücke ist ebenfalls ein in jeder Beziehung



JOSEF BLOCK HAREM
Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin





TONI STADLER — LANDSCHAFT

Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin

gelungenes Werk. Von München sind ferner CHARLES JÄCKLE mit der lebhaften, sauber durchziselierten Büste eines seitwärts blickenden jungen Mannes, FRITZ BEHN mit einer stilvollen Kleinplastik „Europa“, STUCK mit „Kämpfenden Faunen“ erschienen.

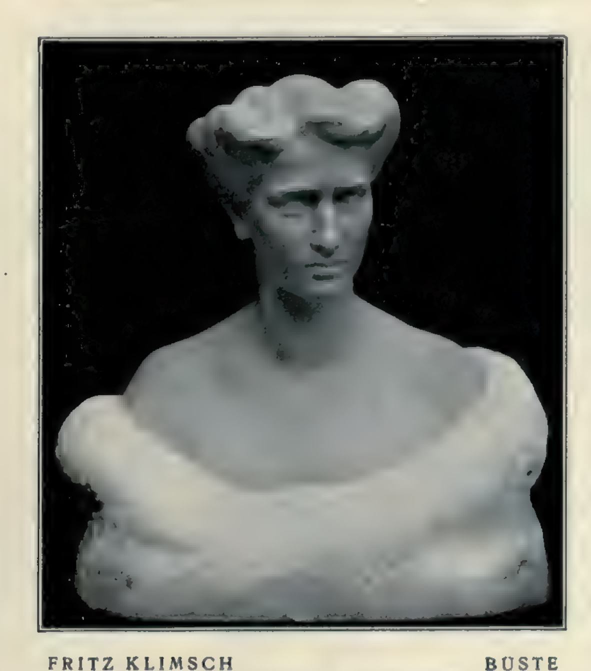
Von Berliner Bildhauern treten außer dem schon erwähnten Kolbe noch FRITZ KLIMSCH und A. KRAUS hervor. Klimsch läßt einen in der Linie reizend bewegten jugendlichen weiblichen Akt „Eos“ sehen und eine auffallend gute Frauenbüste. Der Aufenthalt in Rom und der daraus resultierende engere Anschluß an die jungrömische Schule hat Kraus sehr viel genützt. Seine Arbeiten sind reifer und lebendiger als früher, teilweise sogar realistischer. So der große nackte, bronzene „Bocciaspieler“. Das üppige „Römische Mädchen auf dem Korso“ und ein „Römischer Kater“ lassen erkennen, was er im Stil erstrebt. Ein dritter Berliner, JOHANNES GÖTZ, führt ein „Mädchen mit Krügen“ vor. Das zur Darstellung gebrachte zweifache Bewegungsmotiv ist an und für sich gewiß sehr interessant; aber die an die geschickten Italiener erinnernde ausführliche Marmorbearbeitung bringt die Arbeit um die eigentliche künstlerische Wirkung. So etwas mag man eben doch nicht mehr.

MAX KLINGER präsentiert sich in dieser Ausstellung zugleich als Zeichner und als Plastiker und regt damit die Frage wieder an, in welcher Richtung er begabter sei. Es kann nicht bestritten werden, daß Klingers Plastiken beim ersten Anblick stets lebhaft interessieren. Er bringt, besonders in seinen Porträtbüsten, immer etwas heraus, was den Dargestellten in eigentümlicher Weise charakterisiert. So haben sein Liszt, die neue hier ausgestellte Nietzsche-Herme, das ebenfalls neue Porträt von Georg Brandes bei flüchtiger Betrachtung etwas ungemein Frappantes. Bei wiederholtem Sehen aber hält dieser Eindruck nicht stand. Man bemerkt dann, wie die glänzendsten plastischen Partien durch Ueberleitungen verbunden sind, merkt eine Neigung zu groben Effekten und daneben eine seltsame Unsicherheit der Empfindung. Klingers Brandes-Büste erinnert im ersten Augenblick an Strindberg. Im zweiten findet man sie sehr ähnlich. Bei eingehender Betrachtung jedoch vermißt man im Ausdruck die nervöse Beweglichkeit des nordischen Voltaire und zum Schluß hat man die Empfindung, daß



Künstlerbund-Ausstellung 1905
• • • • in Berlin • • • •

ADOLF HILDEBRAND
• • • • MERKUR • • • •



FRITZ KLIMSCH BÜSTE
Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin

der Kopf eigentlich aus ganz merkwürdigen Wülsten zusammengesetzt ist und der Knochen entbehrt. Es steckt mehr Menschlich-Interessantes als künstlerisch Befriedigendes in allen diesen plastischen Schöpfungen des Leipziger Meisters. Das gilt vor allem auch für den hier ausgestellten Entwurf für das Wiener Brahms-Denkmal. Der Einfall des Künstlers, das Eigene, Zurückgezogene des Komponisten dadurch zum Ausdruck zu bringen, daß er ihn in einem Aussichtstempelchen plaziert, wo Brahms bequem auf der dort an der Balustrade entlanglaufenden Bank sitzt und in die Landschaft hinausträumt, ist an und für sich reizend, aber es ist nicht der Einfall eines Bildhauers, sondern der eines Poeten. Um den Komponisten zu sehen, müßte man am Ende doch die hohe an das Rundtempelchen im Bogen sich schmiegende Treppe hinaufgehen. Der Gedanke, daß Kindermädchen mit ihren Babies und allerlei Volk das tut und sich neben den bronzenen Brahms setzt, liegt ganz nahe, und er ist schrecklich. Es gibt sicher plastische Ideen, die auch eine geistige Bedeutung haben; aber Klinger fällt fast immer auf die schönen Ideen, die plastisch nicht ausgedrückt werden können. Das berührt besonders seltsam bei dem Manne, der eine so scharfsinnige Untersuchung über Griffelkunst und Malerei angestellt.

Zu erwähnen bliebe noch, daß Kolo Moser und Joseph Hoffmann einige entzückende Proben von modernem Wiener Kunstgewerbe zeigen und daß eine kleine, aber ergebnisreiche graphische Abteilung vorhanden ist.

Der hier gegebene Ueberblick wird erkennen lassen, daß die zweite Künstlerbund-Ausstellung nicht nur reichhaltig und vielseitig ist, er hinterläßt auch wohl den Eindruck, daß sie nach vielen Seiten hin Anregungen bietet. Man wird ferner die Empfindung haben, daß sie den Besucher ziemlich zuverlässig über den augenblicklichen Zustand der deutschen Kunst orientiert, und sich freuen, daß hier endlich einmal wieder alle die Richtungen gleichmäßig zu Wort kommen, die das Bild der deutschen Kunst so vielgestaltig erscheinen lassen. Der Kampf der Richtungen untereinander, der ja der Ursprung alles Guten auch in der Kunst ist, soll und kann durch die Künstlerbund-Ausstellungen nicht aus der Welt geschafft werden. Aber diese werden dadurch eine wohltätige Wirkung ausüben, daß sich die Gegner auf neutralem Boden begegnen, besser kennen und daher gegenseitig achten lernen. Mit dieser gegenseitigen Achtung aber wird das Ansehen der deutschen Kunst nach außen hin wachsen und sie aus einem unklaren Begriff eine moralische Macht werden. Dadurch wird aber für ihre Stellung dem Auslande gegenüber mehr gewonnen, als man noch vor kurzem erwarten durfte.



HERMANN HAHN BAYERN (FIGUR VON DER PRINZREGENTEN-BRÜCKE IN MÜNCHEN), GIPS
Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin



OTTO HETTNER — IDYLL

Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin

DIE GROSZSTADT, DAS NATURGEFÜHL UND DIE LANDSCHAFTSKUNST

Von Eugen Kalkschmidt

Der Gedankengang, den die Ueberschrift andeutet, scheint sich unschwer erraten zu lassen: bei der nervösen Abneigung gegen die Großstadt, bei der häufigen Warnung vor ihren verderblichen Einflüssen wird man auch hier eine solche warnende Absicht vermuten. Diese geistige Verfassung ist für unsere Tage sehr charakteristisch. Sie wird mit zur Kennzeichnung gerade der unanfechtbaren Bedeutung des Großstadtgeistes anzuführen sein, gegen die sie sich richtet. Einer Bedeutung, die ganz gewiß in hundert Fällen nur eine äußere zivilisatorische, nicht eine innere kulturliche ist, die aber doch auch für die Schaffung wirklicher Kulturgüter fruchtbar werden kann und zweifellos auch fruchtbar geworden ist. Fruchtbar gerade in der Entwicklung feinster psychischer Strahlungen und ihres künstlerischen Niederschlages, fruchtbar in der Erweiterung und Verfeinerung des modernen Naturgefühls und der modernen Landschaftskunst.

I.

Die Großstadt — wir müssen uns erinnern, daß dieser Begriff vor hundert Jahren noch nicht vorhanden war. Es gab Städte und Dörfer, Stadt und Land, es gab unter den Städten große und kleine, Residenz- und Handelsstädte, aber „Großstädte" als Abwandlungen eines geläufigen typischen Begriffes gab es noch nicht. Berlin, schon damals die volkreichste Stadt Deutschlands — ich gehe der geschichtlichen Einfachheit halber ausschliesslich von deutschen Zuständen aus — zählte noch im Jahre 1820 etwa 200000 Einwohner, das ganze Hamburgische Staatsgebiet hatte 1816 nur 154000, die Stadt Leipzig im Jahre 1800 ganze 32000 Einwohner. Heute wartet uns die Statistik mit 33 Großstädten von mehr als je 100000 Seelen auf.

Und im gleichen Maße, wie sich die Seelenzahl in den großen Städten mehrte, veränderte sich das Seelenleben in ihnen. Nicht von Grund aus natürlich, denn Liebe, Haß und

alle anderen Leidenschaften werden sein, solange es eine Menschheit gibt; wohl aber mußten von der wachsenden Intensität des Lebens überhaupt, wie sie die Ansammlung so großer Menschenmassen auf begrenztem Raume mit sich brachte, auch Nerven und Gehirn als die Träger des Seelenlebens, mußte eben dieses Leben selbst irgendwie beeinflußt werden.

Was zuerst am äußeren Leben in die Augen fällt, das ist die Wandlung und Intensivierung des Erwerbslebens. Das flache Land verharrt in der alten Betriebsweise, die Stadt aber erschließt neue Quellen des Wohlstandes. An die Stelle des Handbetriebes tritt hier das Arbeiten mit Maschinenkraft, das meist rhythmisch sich vollziehende Bedienen der Maschine. Die modernen Verkehrsmittel, an Schnelligkeit und Bequemlichkeit den alten um das Drei- und Mehrfache überlegen, erleichtern den Absatz, steigern die Umsatzfähigkeit des Kapitals, den zinstragenden Umlauf des Geldes, fordern im Verein mit der technischen Billigkeit der Arbeitsenergien die Unternehmungslust geradezu heraus. Durch annähernd drei Generationen hin läßt sich dieser Prozeß eines wohl einzigartigen Aufschwunges verfolgen. Es ist wie die Morgenröte einer neuen Zeit, die feurig ernst über den Hochöfen und Essen, den grausam nüchternen Kasernen-Vierteln der neuen Industriestädte heranbricht: die Morgenröte des Maschinenzeitalters.

Das gesteigerte Erwerbsleben brachte als erste und wichtigste Begleiterscheinung mit sich ein gesteigertes Bedürfnis nach Genüssen. Die im neuen Rhythmus mechanischer Arbeit, gefahrvoll schwankender Unternehmung vibrierenden Nerven verlangten ihr Recht. Die bescheidenen Freuden der Väter und Großväter genügten nicht mehr als Aequivalente für eine tage- und wochenlange Anspannung des äußeren oder inneren Menschen. Die Genüsse mußten stark und grob sein, sollten sie über die natürlich sich einstellende Abspannung hinweghelfen. Die materialistische Denkrichtung, die um die Mitte des Jahrhunderts den aufgeklärten Skeptizismus und die idealistische Schwärmerei der vorhergehenden Periode überwunden hatte, schien dieses grobe Genußbedürfnis wissenschaftlich zu rechtfertigen. Auf solchem Boden



FERDINAND HODLER — JÜNGLING VOM WEIB BEWUNDERT
Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin



H. E. LINDE-WALTHER GROSSVATER UND ENKELKIND
Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin

fanden staatspolitische Utopien ein fruchtbares Feld. Und trotz wachsender politischer Einsicht, Kraft und Aktionsfähigkeit in den folgenden Jahrzehnten offenbarte doch der allgemeine geistige Zustand einen zunehmenden Tiefstand des seelischen Lebens bis zum Ausgang der siebziger Jahre hin. Eine spezifisch großstädtische Oberflächenkultur, die den Namen Kultur zu Unrecht trug, machte sich erschreckend breit, lockte durch die Talmibrillanz ihrer Erscheinung verführerisch in ihren Bann, stumpfte die zarteren Regungen der Gegenwart ab, zerstörte die traulichen Ueberlieferungen einer kulturlich harmonischen Vergangenheit. Und mit dieser tieferen Kulturkraft und organischen Kulturgemeinschaft hatte sich auch die ehedem naive Gemeinschaft mit der Natur verloren. Wo die technische Zivilisation der Städte so überragend im Vordergrunde des täglichen Interesses stand, da mußte, zunächst wenigstens, die Natur an ästhetischem Zauber einbüßen. Auch sie wurde „Objekt", Gegenstand im günstigeren Falle einer technologischen, im schlimmeren Falle einer sentimental ästhetisierenden Spekulation. Die Menschenmassen der Großstädte, von der entbehrungsreichen Bearbeitung der Scholle der verhältnismäßig leichten Maschinenarbeit zugewandert, empfanden in den ersten beiden Generationen ihres städtischen Daseins noch immer den latenten Druck ihrer ehemaligen ländlichen „Knechtschaft". Sie waren wirklich in einer Art „Flucht" vom Dorfe und aus dem Hofe in die Stadt gezogen. Mit der gesunden Kraft, die sie in sich aufgespeichert hatten, brachten sie einen natürlich erwachsenen Schatz von Naturanschauungen mit, ohne sich dessen sonderlich bewußt zu sein oder Wert auf ihn zu legen. Sie lebten vielmehr recht im Bewußtsein ihrer höheren, ihrer städtischen Existenz, sie „fühlten sich" als Großstädter.

Aber schon in der dritten Generation dieser Entwicklung, etwa der Generation, die jetzt schon vorherrscht, ist ein Umschlag bemerkbar, setzt eine Großstadtmüdigkeit, ja eine Großstadtflucht ein. Der Typus des Großstädters verfeinert sich, er gewinnt Züge, die auf eine abermalige seelische Wandlung, und zwar auf eine Wandlung schließen lassen, die ungleich fruchtbarer für das Entstehen wirklicher Kulturwerte zu werden scheint, als die ist, die den ersten gewaltsamen Wechsel von der ländlichen zur städtischen Existenz begleitete. Bevor wir aber diesen Typus in dem zu bestimmen suchen, was uns hier vornehmlich beschäftigt: in seinem Verhältnis zur Natur — ist ein kurzer Rückblick auf die Entwicklung des Naturgefühls im letzten Jahrhundert nötig.

II.

Die Zeiten der schäferlichen Lustbarkeiten, des Getändels mit der Natur vom architektonisch verschnittenen Garten aus, waren vorüber. Die englischen Gärten, die man an-

gelegt hatte, verrieten offenkundig das Bedürfnis nach Anpassung an die reizende Willkür der Natur. Sozusagen eine sonntägliche Wildnis wünschte man, mit einem Sonntagswetter dazu und einem antiken Freundschaftstempelchen inmitten. Dann freilich kam die Romantik und erklärte die Ruinen in mondbeglänzter Zaubernacht für viel schöner. Die künstliche Regellosigkeit dieser gärtnerischen Natur inmitten der großen Natur hielt auch sie grundsätzlich aufrecht. Denn der romantische Geist hatte es weniger, wie der Geist früherer Zeiten, mit den Schrecknissen und Fährlichkeiten der Natur zu tun, er ging ihren Geheimnissen und poetischen Dämmerungen nach; im richtigen Wortsinne: Das Gehen, das Reisen zu Fuß und zu Pferde, überwiegend aber doch das jugendliche Fußwandern, das Nächtigen unter freiem Himmel, womöglich in verfallenem Gemäuer mit Waldesrauschen, flimmernden Sternen und Käuzchenschrei wurde Brauch, wurde Mode, keineswegs nur bei Studenten und Handwerksburschen, bei Turnern und Sängern allein. Und die Mode hatte ihr Gutes: führte sie doch den Menschen um der Natur, der romantisch poetisierten Natur willen ins Freie hinaus, zur unmittelbaren Anschauung von Schönheiten, zur ersten Empfindung von unbekannten Stimmungen hin. Es waren Entdeckungsreisen in die heimische Landschaft, getragen von vaterländischem Geiste und geschichtlichem Wissenstriebe; Wanderungen, die einem neugefestigten Gemeinschaftsgefühl den Ursprung verdankten und Kunde von ihm gaben. Und so stellt sich auch das Naturgefühl etwa der ersten Jahrhunderthälfte dar als ein überwiegend sozialpsychisches Produkt einer poetisierenden seelischen Gesamthaltung.

Vor dem Ansturm des neuen Zeitgeistes, wie er in den Städten heimlich erwachsen war, verlor sich das Behagen an der Idylle nur zu bald. In der typischen Stadt der guten alten Zeit hatte sich im Lauf der letzten hundert Jahre bis um 1850 herum nicht viel geändert, wenn nicht ein absoluter Herr die friedlich-gemütliche Ordnung der Bürgerhäuser gestört hatte. So waren um den altstädtischen Kern herum die locker gebauten Vorstadthäuser der Wohlhabenden entstanden, Häuser inmitten jener biedermeierischen Gärten; zusammen machten sie kaum ein Stadtviertel voll, noch keine rechte „Vorstadt“ aus. Die Innenstädter hatten es leicht, vors Tor zu spazieren, und der „Naturfreund“ konnte den ersten Maikäfer, den ersten Schmetterling im nahen Gehölz ohne große Mühe seiner dankbaren Redaktion einfangen.



PHILIPP FRANCK — PALMSONNTAG

Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin

Dies beschauliche Bild änderte sich nun von Jahrzehnt zu Jahrzehnt rasch, und wohl nur die kleinen Ackerstädte im Binnenlande oder die kleinen See- und Gebirgsstädte, sofern sie nicht Knotenpunkte eines unvermuteten Verkehrs wurden, wahrten sich ihre alte Form. Die erste Folge der Uebervölkerung der Städte war eine Steigerung des Bodenwertes in der inneren Stadt. Was etwa an Gärten, Aeckern und Plätzen im Privatbesitz vorhanden war, verfiel der Bauspekulation zuerst. Die Natur wurde hinausgetrieben, ein Stück weit über die Tore hinaus, wo nun das meist sehr geräuschvolle Auf- und Einrichten der Vorstadt begann. Der müde Städter, der sich in der Natur ergehen wollte, hatte nun eine abermals ermüdende von Jahr zu Jahr wachsende Summe von Eindrücken zu überwinden, ehe er ins Freie zur Erfrischung gelangte. Dazu kostete ihn der Weg hinaus eine Zeit, die er nicht mehr mit gutem Gewissen verlaufen durfte: die Steigerung der Anforderungen an die Arbeitskraft des einzelnen wie der Gesamtheit wuchs von Jahr zu Jahr; ihr wurde zunächst durch die Dreingabe der ehemaligen Erholungsstunden zu genügen versucht. Erst in der jüngsten Vergangenheit kam man, der Not gehorchend, auf die wohltätige Anwendung des entgegengesetzten Prinzipes: verkürzte Arbeitszeit und Intensivierung der Arbeitsleistung. Unter dem Zwange des Gesetzes erst setzte sich dies Prinzip durch.

LOUIS TUAILLON · HERKULES UND EURYSTHEUS
Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin

Der Not gehorchend, es war also doch eine Not vorhanden, zuerst eine nur als physisch empfundene Not: die Nerven hielten das Arbeitsgetöse dauernd nicht aus; die Lungen verlangten nach reiner Luft, die Augen nach frischen und beruhigenden Farben. Gleichzeitig mit dem Abschluß der nächsten Nähe aber erschloß sich auf eisernen Schienen verlockend und wohlfeil die fernste Ferne. So wurde die „Erholungsreise“ allgemeines Bedürfnis, der Urlaub allgemeine wirtschaftliche Forderung; und wer beides entbehren mußte, hielt sich wenigstens durch zahlreiche „Ausflüge“ in Gegenden, die noch der vorigen Generation als zur „Fremde“ gehörig erschienen, nach Kräften schadlos. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts hatten nur oder doch vorwiegend die wirklich Kranken, soweit sie das Geld aufbringen konnten, Badereisen gemacht. In der zweiten Hälfte fühlte sich so ziemlich jeder städtisch Beschäftigte jährlicher Erholung bedürftig.

Und zwar nicht allein aus physischer, sondern mehr und mehr auch aus psychischer Not heraus. Die maschinenmäßig geregelte

Arbeit erzeugte und speicherte Spannungsgefühle auf, die sich an konträren Eindrücken entladen mußten, sollten sie ihren seelischen Kondensator nicht sprengen oder mindestens dauernd in seiner Leistungsfähigkeit beeinträchtigen. So wirkte die zunehmende periodische Stadtflucht seelisch regelnd und beschwichtigend ein. Sie stand durchaus im Zeichen des Kontrastes und zwar des ästhetischen Kontrastes: Mitten aus dem Lärm der Stadt in die Stille des Waldes, aus den engen Perspektiven der Strassendurchblicke, an den unendlich scheinenden Horizont des Meeres, in die Fernsicht weit über Berg und Tal. Und die Erweiterung des äußeren Horizontes, die Beruhigung der Sinnesnerven führte, scheinbar nebenher, in Wahrheit aber als zentrales Gut der psychologischen Entwicklung eine ungeheure Vergrößerung des Schatzes an persönlichen Naturvorstellungen mit sich. Schiller kannte aus eigener Wahrnehmung weder die Alpen noch das Meer; Hunderte seiner gebildeten Zeitgenossen ebensowenig. In der Generation der letzten Jahrzehnte zählen die Besucher des Meeres und Gebirges nach Hunderttausenden bis tief in die untersten Volksschichten hinab. Der Sinn für die Wirklichkeit der Natur ward gleichsam stoßweise ausgebildet, in Pendelschwingungen von regsamster Geschäftigkeit zu hingegebenster Stimmungssucht. Die Einsamkeit, die Stille oder aber die machtvollen rhythmischen Geräusche der Natur wurden als etwas Neues und Köstliches empfunden. Schon der zweite Mensch galt als zuviel. So reizsam war die Romantik bei weitem nicht gewesen; sie hatte, wie sie von literarisch-geschichtlichen Erinnerungen ausgegangen war, in allem, was ihr als „malerisch" galt, doch immer als erstes und bewußt poetische Vorstellungen in die Natur hineingetragen, hatte malerisch-poetische Assoziationen in hochgestimmter Gemeinschaft wandernd genossen. Im modernen Naturgefühl aber, wie es sich im Kontrast zum städtischen, zum großstädtisch gesteigerten Leben und aus ihm heraus entwickelt hatte und noch entwickelt, überwiegt das Bedürfnis nach *direkten* Lusteindrücken, nach einer erlösenden Stimmung der Seele durch die Natur selbst. Dieses moderne Naturgefühl stellt sich also dar als im wesentlichen individualpsychisches Produkt einer spezifisch malerisch und musikalisch gestimmten seelischen Gesamthaltung.

(Der Schluß folgt im nächsten Heft)





HERMANN HAHN BILDNISHERME
Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin

GEDANKEN ÜBER KUNST

Alles beruht auf Gesetzen in der Natur, und diese zu berücksichtigen, ist unsere Aufgabe. Es muß uns Ernst sein! Wie Masaccio der erste war, der in der Malerei das eine Bein von dem andern frei machte und es weiter vor als das andere stellte, so hat auch einer die Skala der Farben gefunden, aber erfunden hat weder Masaccio, noch sonst jemand.

Moritz v. Schwind

*

Heutzutage können nur noch einzelne an dem Meister hängen, aber nicht ganze Schulen. Das war in Jahrhunderten und in Verhältnissen der Fall, die längst vergangen sind. Was liegt auch daran, wenn es nicht mehr geht? Schüler brauchen wir nicht zu bilden, aber tüchtige Künstler müssen wir erziehen.

Moritz v. Schwind

*

Daß es Vers und Prosa in der Malerei gibt, wissen die meisten nicht, und wie sehr muß da geschieden werden! Es wird doch niemandem einfallen, eine Novelle in Versen zu schreiben und ein Epos in Prosa. Was wäre es geworden, wenn Homer seine Ilias und Odyssee in Prosa geschrieben hätte!

Moritz v. Schwind



KARL WALSER PIERROT

Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin

DER MEINUNGSSTREIT ÜBER DEN IMPRESSIONISMUS

Julius Meier-Gräfes Buch »Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten« hat Henry Thode Anlaß gegeben, in Heidelberg eine Böcklin-Thoma-Ausstellung zu veranstalten und dort zugleich öffentliche Vorlesungen über moderne Malerei zu halten, in denen er die Meier-Gräfeschen Ansichten und den deutschen Impressionismus nachdrücklich bekämpft. Das hat Max Liebermann veranlaßt, sich in der »Frankfurter Zeitung« (Nr. 186) gegen Henry Thode zu wenden, der an gleicher Stelle wiederum von Hans Thoma in Schutz genommen wird (Nr. 192). Max Liebermann ergreift dann ebendort nochmals das Wort zu seiner Rechtfertigung (Nr. 197). Es bleibt abzuwarten, in welcher Weise der Kampf sich weiter entwickeln wird. Wir beschränken uns heute darauf, die bisherigen Aeußerungen Liebermanns und Thomas wie folgt kurz zusammenzufassen.

Max Liebermann schreibt (23. Juni): »Wie? Henry Thode hält ein Kolleg über moderne Malerei? Risum teneatis amici! (folgt die Wiedergabe abfälliger Kritiken Franz Wickhoffs über Thode als Kunsthistoriker) . . . Thode schildert den Einfluß des Impressionismus mit den lapidaren Worten: ,Die meinungbildende Kraft der modernen Kunst ist ein kleiner Kreis in Berlin, der in inniger Beziehung zum Kunsthändler steht.'

»Es weiß jeder Student der Kunstgeschichte im ersten Semester, daß der böse Impressionismus, dessen Verherrlichung in den Büchern Meier-Gräfes Herrn Thode so in Harnisch gebracht hat, daß er sich entschloß, ihm sein »Quos ego« zuzuschleudern, gerade so alt ist wie die Malerei. Witzig nannte mein verstorbener Freund Bayersdorfer Piero de la Francesca, von dem Geh. Rat Thode schon gehört haben dürfte, den ersten Professor für Plein-air-Malerei, und ich bin überzeugt, daß sogar Thode, wenn er sich einmal ein paar Stunden seiner kostbaren Zeit absparte, um die Bilder eines gewissen Velasquez zu betrachten, in dem Spanier eine impressionistische Anschauung »entdecken« dürfte, die über Goya zu Manet führt.

»Wenn aber ein Professor an einer der ersten Universitäten Deutschlands in einer reinkünstlerischen Angelegenheit mit persönlichen Insinuationen, wie »Mangel an nationalem Empfinden«, »Nachahmen der Franzosen«, »Poesielosigkeit« und andern aus der Rüstkammer der Antisemiten entnommenen, bereits ziemlich verrosteten Waffen den Feind zur Strecke zu bringen versucht, so beweist das nur, daß er seinen Gegner mit sachlichen Gründen nicht zu widerlegen vermag; mit anderen Worten: daß der Herr Geh. Rat Thode von neuer Kunst gerade so viel versteht wie von der alten.«

Hans Thoma äußert sich daraufhin (10. Juli) folgendermaßen: Liebermann habe übersehen, daß das Meier-Gräfesche Buch eine Herausforderung sei, gerichtet gegen das eigentlichste Wesen der deutschen Kunst, wie eine solche kaum je vorgekommen sei, eine Herausforderung, die gerade das beste, was aus der deutschen Volksseele herausgewachsen sei, mit Füßen oder eigentlich mit Phrasen trete. Thode in seiner mannhaften Tat wolle nur helfen, uns Deutschen das Recht zu wahren, unsere Kunst so zu gestalten, wie wir sie haben



AMANDUS FAURE — SPANISCHER TANZ

Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin



ROBERT RICHTER — AUF DEM SOFA
Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin

wollen. Wenn die deutschen Maler mit dem deutschen Dichter die Sehnsucht nach Wunderländern der Schönheit haben, nach solchen suchen, die nicht gerade auf dem Wege von Berlin nach Buxtehude liegen, so sei das ihr gutes Recht. . . In der Beurteilung Thodes als Kunsthistoriker stehe Behauptung gegen Behauptung und Wickhoffs Meinung könne nicht maßgebend sein. Daß die Alten auch schon Pleinair gemalt hätten, wisse er sehr wohl. Er habe das auch schon in den siebziger Jahren seinem und Liebermanns Freunde Bayersdorfer gegenüber ausgesprochen. Er fährt dann fort: »Es handelt sich ja aber gar nicht darum, es handelt sich darum, daß wir nicht gewillt sind, uns von Berlin aus aufgewärmten Kohl als Kunstgesetze diktieren zu lassen und darum, daß wir uns deutsche Art und deutsches Wesen nicht wollen beschimpfen lassen durch Proklamierung einer in Paris schon abgewirtschafteten Mode, der wir Besseres entgegenzustellen haben.

»Der Angriff auf Böcklin ist freilich schlau gewählt, gerade in ihm sollte das deutsche Wesen aufs empfindlichste getroffen werden. Das Stück deutscher Romantik, das gerade durch Böcklin wieder aus den Schlacken von Philistertum und Internationalität so schön hindurchgebrochen ist und zwar siegreich; — es war zugleich ein Angriff auf das Deutschtum, das in dieser freien Schweizernatur zu neuer Geltung gelangt ist. Die Angelegenheit wird von den Deutschen recht ernstgenommen werden, obgleich die Meier-Gräfesche Meinung vor dem Anblick einiger guter Böcklinscher Bilder von selbst zusammenfällt. . . . Daß die Abwehr, die Thode unternimmt, sich nicht gegen die französische Kunst richtet, das wird auch der dümmste Franzose begreifen. Die französische Kunst in allen Ehren! aber es handelt sich nur um Aufrechterhaltung unserer deutschen Kunst und Art, um Bejahung deutschen Wesens.

»Mag der deutsche Kunstmichel andern gefallen oder nicht und möge sich auch eine ganze Klasse von Deutschen, wie sie es immer getan haben, über seine Unbeholfenheit schämen und ihn verleugnen, er wird und darf sich nicht stören lassen, er wird doch Herrliches gestalten, und wenn ihm das Talent zur Kunst abgesprochen wird — so arbeite er ruhig weiter — denn er treibt sein Spiel mit dem Ernste einer Kinderseele und um der Sache selber willen.«

Die Redaktion der »Frankf. Ztg.« fügt hieran die Bemerkung, es sei ihr von Hörern Thodes versichert, daß Aeußerungen über den Impressionismus in persönlich *verletzender* Form, wie Liebermann sie zitiere und bekämpfe, *nicht* gefallen seien. Der ganze Handel sei durch entstellte Berichte verursacht und um eine fruchtbare *unpersönliche* Diskussion zu ermöglichen, sei die Drucklegung von Thodes Vorträgen zu wünschen, die, wie nun gemeldet wird, auch erfolgen soll.

Liebermann erwidert darauf (14. Juli): »Thoma verkehrt die Sachlage und er richtet sich mit seiner Darstellung an eine falsche Adresse: seinen Zorn



ULRICH HÜBNER — AUSFAHRENDER DAMPFER
Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin

über die Bücher Meier-Graefes möge er diesen entgelten lassen. Herr Meier-Graefe wird ihm zu antworten wissen. Nicht ich habe Thode, sondern Thode hat mich angegriffen.« Freilich stelle man es jetzt so dar, als ob die Reporter Thodes Aeußerungen entstellt hätten, dann habe dieser sie aber richtigstellen müssen. Denn zu seiner Erklärung habe ihn einzig und allein Thodes Insinuation veranlaßt, der Impressionismus sei eine von einem kleinen Berliner Kreise aus Geschäftsrücksichten zur Schau getragene und zu Markt gebrachte Kunstanschauung. Er schließt dann mit den Worten: »Ich maße mir nicht an, dem deutschen Volke seine Ideale zu rauben, ich gestatte mir nur gegen die Unduldsamkeit Einspruch zu erheben, mit der Herr Thode das, was er für recht und gültig hält, als das Ideal des gesamten deutschen Volkes proklamiert. Malerisch und poetisch ist nicht nur »die mondbeglänzte Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält«, sondern auch — um mich der Worte des Herrn Thoma zu bedienen — »zwischen Berlin und Buxtehude« gibt es dessen genug. Die Kraft der Darstellung, nicht die Wahl des Stoffes macht den Künstler. Durch kein Dogma, durch keine noch so volltönende Phrase, durch kein nationalisierendes Schlagwort kann das weite Reich und das freie Recht der Persönlichkeit eingeengt und beschränkt werden.«

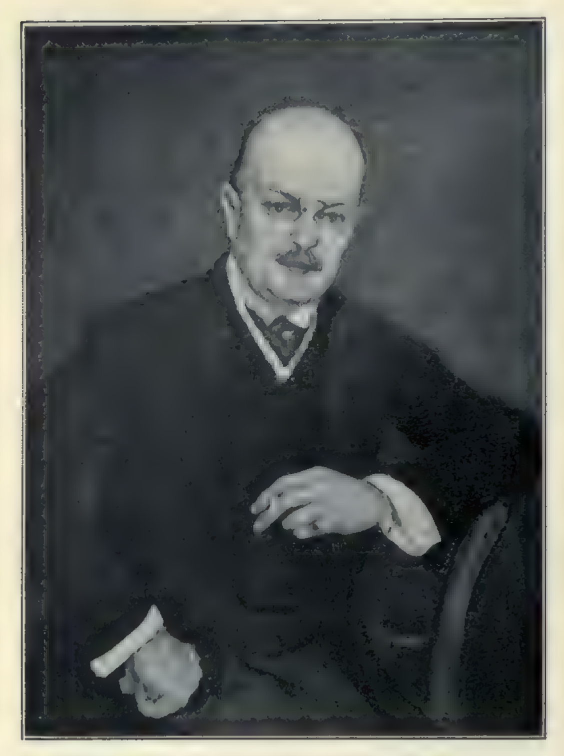


LEO VON KÖNIG PORTRÄT E. MÜHSAM
Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

MÜNCHEN. Die *Galerie Heinemann* hat zur Zeit in ihren Räumen eine sehr interessante Ausstellung von Studien, Skizzen und einigen ausgeführten Werken FRANZ VON DEFREGGERS veranstaltet. Diese Ausstellung älterer, meist in den Jahren 1870—80 entstandenen Arbeiten zeigt Defregger als einen eminent feinsinnigen Maler. Die Motive aus seiner Tiroler Heimat, Stuben, Ställe, Küchen, Kammer, Scheunen sind von hervorragendem koloristischen Reiz. Gleich vorzüglich in der Wiedergabe der räumlichen Erscheinung, weisen diese feingestimmten Interieurs so delikate kühle silbergraue und tieftonige, warme braune Töne, wie man sie in seinen Genrebildern nicht so oft findet. Eine weitere Ueberraschung bringt die Ausstellung in einigen herrlichen Porträts, gleichfalls von tiefer toniger Farbgebung, ferner in kleinen Bildchen, in denen uns der Meister Einblick in seine häusliche Umgebung gewährt. Wir sehen in allem den Meister, der alle Mittel beherrscht um seinem natürlichen, schlichten Empfinden harmonischen Ausdruck geben zu können. Im Bildhauersaal findet man eine Kollektion plastischer Werke des russischen Bildhauers Fürst PAUL TROUBETZKOY. Troubetzkoy vertritt eine Richtung in der modernen Plastik, die man am besten mit dem Impressionismus in der Malerei vergleichen kann. Er gibt nämlich Augenblickseindrücke, die er mit flüchtiger Hand in seinem Materiale festhält. Seine Formgebung ist unbestimmt, bloß andeutend und skizzierend. Bei seinen Porträtstatuetten begnügt er sich damit, gewisse charakteristische Merkmale flüchtig wiederzugeben, statt das eigentliche plastische Moment einer Erscheinung herauszuarbeiten. Diese skizzierende Behandlungsweise der Form fällt bei kleinen Plastiken nicht so sehr auf, auf größere Werke übertragen, würde sich der Mangel an tektonisch plastischer Gestaltung empfindlich bemerkbar machen.
A. H.

PARIS. *Besnard-Ausstellung* bei George Petit. BESNARDS bisheriges Künstlerschaffen ist hier ziemlich übersichtlich zu studieren. Es zeigt wie kaum ein anderes ein Schwanken zwischen vorzüglich und schlecht, zwischen Kraft und Süßlichkeit, zwischen ernster Idee und Effekthascherei. Die meisten seiner guten, starken Werke stammten aus den Zeiten, da noch Leute wie Courbet, Manet und Corot mit ihren einfachen, schlichten aber doch reichen Tonwerten ihn, wie so manchen andern, beeinflußt haben. Eine Frau mit Kind im Atelierinterieur und eine Dame im weißen Kleid, eine äußerst zarte Symphonie, in der nur das schwarze Haar und ein tiefrotbrauner Stuhl die starken Noten bedeuten, sind offenbar Werke aus dieser Zeit des guten Einflusses. Eigener wird Besnard freilich da, wo er eine Dame bei mattem Lampenlicht gegen den blauen Nachthimmel malt, oder ein nacktes Weib in einem Stuhl vor flirrendem Kleidertand; das Licht flutet in wollüstigem Jubel über einen Teil dieser Herrlichkeiten und läßt das übrige verlockend aus einer entzückenden Dämmerung hervorblinken, ein Meisterwerk, das uns schon auf der letzten Münchner Internationalen aufgefallen ist. Gut und echt ist auch das Familienbild mit den seltsam gruppierten Kindern im Vordergrund, sowie eine



KONRAD VON KARDORFF ▪ PORTRÄT DES HERRN PF. ▪▪

Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin

hübsche spanische Tanzscene halb von oben gesehen. Von den übrigen Arbeiten ist leider die Mehrzahl zu den Versuchen zu rechnen, gewisse knallige, unnoble Lichteffekte wiederzugeben, wobei eine etwas schicke, zu wenig intime Technik uns den Eindruck von Solidität und vornehmer künstlerischer Absicht vermindert. Das schlimmste ist ein süßes Damen-Doppelporträt, an dem kaum ein Strich mehr an den Meister gemahnt. Vor diesem steht das Publikum voll Entzücken über die ›charme‹ und ›delicatesse‹. Zola sagte einmal: Es ist traurig, daß ein Meister erst da anerkannt und gepriesen wird, wo er von sich selbst abfällt und eine ›Niederlage‹ erleidet.

HERMANN LISMANN

MÜNCHEN. *Die K. Kupferstich- und Handzeichnungen-Sammlung,* die dank ihrem sehr rührigen neuen Leiter wieder mit dem künstlerischen Leben in enge Fühlung tritt, hat kürzlich eine vielfach interessante *Ausstellung von Alpenlandschaften* eröffnet. Vorzugsweise sind Stiche, Zeichnungen, Aquarelle etc. solcher Künstler ausgestellt, die ihrer Tätigkeit nach zu den süddeutschen, tirolischen oder schweizerischen zu rechnen sind. Als erstaunlich geschickte Alpenmaler oder doch Alpenzeichner lernt man auf dieser Ausstellung, die mit einem Stich des Meisters E. S. eingeleitet wird, DÜRER und ALTDORFER kennen. — Von Künstlern der Gegenwart sind mit Alpenlandschaften vertreten: H. B. WIELAND, G. BECHLER, E. LIEBERMANN, E. KUITHAN, L. KÜHN, ERLER-SAMADEN, Z. DIEMER, R. SIECK, F. HOCH, E. STIEFEL, E. COMPTON. Stärker aber als alle diese wirken KLINGER durch einige Radierungen aus den ›Intermezzi‹ und GIOV. SEGANTINI durch einige in farbigen Photogravüren meisterlich reproduzierte Gemälde des Zyklus ›Werden — Sein — Vergehen‹.

BERLIN. An Neuerwerbungen der Nationalgalerie sind zu verzeichnen die Gemälde: ›Der Rhein bei Säckingen‹ von H. THOMA, ›Praterlandschaft‹, ›Bildnis einer alten Frau‹ und ›Mutter und Kind‹ von F. WALDMÜLLER, ›Im Hausgarten‹ von E. ENGERT, zwei Stilleben ›Hummer‹ und ›Aepfel‹ von CH. SCHUCH und ›Rastende Kürassiere‹ von H. VON MARÉES, sowie eine Anzahl von Öelstudien, Aquarellen und Handzeichnungen von H. GUDE, A. BRENDEL, M. VON SCHWIND, ED. THÖNY, O. FISCHER, K. HARTMANN, W. VON KOBELL und AD. VON MENZEL.

MÜNCHEN. Für den bayerischen Staat wurden auf der IX. Internationalen Kunstausstellung noch erworben die beiden Oelgemälde ›Bootschleppen‹ von BERTRAM PRIESTMANN und ›Die Dame mit dem Handschuh‹ von C. H. SHANNON, sowie ein Marmor-Kinderbildnis von ARTHUR STORCH und die zwei Bronzen ›Dengler‹ von AUGUST HUDLER und ›Bildnisbüste L. Lequino‹ von JULES LAGAE.



KÄTHE KOLLWITZ JUNGE LEUTE (RADIERUNG)

Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin

SALZBURG. Im Künstlerhause findet bis zum 1. Oktober die 21. Jahresausstellung des Salzburger Kunstvereins statt, die aus dem In- und Ausland reich beschickt ist und in der kollektiv vertreten sind: Der Ausstellerverband Münchener Künstler, der Radierer WILLIAM UNGER in Wien und Maler HERMANNS in Düsseldorf.

LEIPZIG. Eine ständige Ausstellung farbiger Künstlersteinzeichnungen hat R. VOIGTLÄNDERS Verlag im Anschluß an seine Geschäftsräume Breitkopfstraße 7 hier eingerichtet, die ein neues Glied der druckgewerblichen Sehenswürdigkeiten Leipzigs bildet.

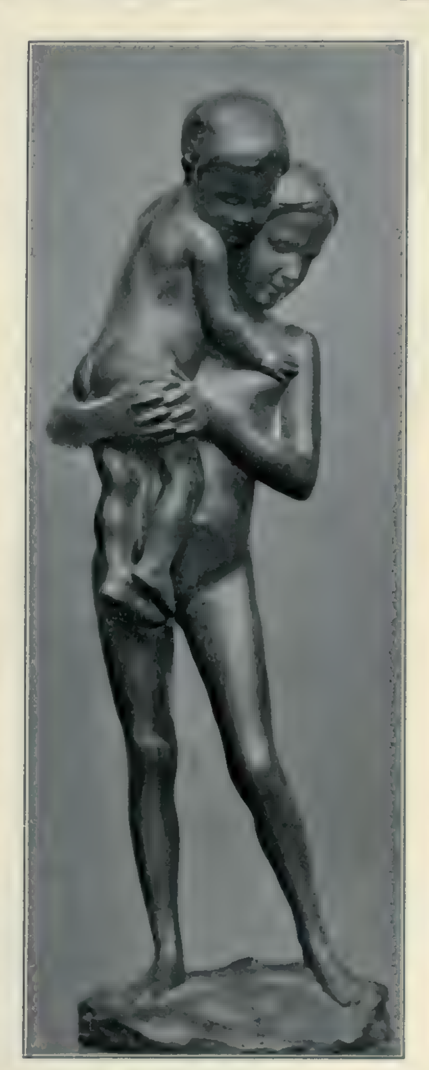
MÜNCHEN. Das K. Kupferstichkabinett erwarb aus der Lenbach-Ausstellung die Pastellporträts der »Königin von Neapel« und des Finanzministers Riedel, die Zeichnung »Bauer« und eine Porträtskizze.

FRANKFURT a. M. Die nach Auflösung der Berliner Menzel-Ausstellung bereits in München gezeigte Kollektion von Werken des Meisters wird nunmehr im hiesigen Kunstverein ausgestellt.

MÜNCHEN. E. GORDON CRAIG stellt im Kunstverein einen aus 100 Bildern bestehenden Zyklus »Die Kunst des Theaters« aus.

VERMISCHTES

STUTTGART. Wie wir vernehmen, wird z. Z. in unserer Stadt der Grund gelegt zu einer freien Organisation, welche sich die Unterstützung unserer staatlichen Kunstsammlungen und zwar insbesondere unserer *Gemäldegalerie* zur Aufgabe stellen will. Es handelt sich also um eine ähnliche Gründung, wie sie in den in letzter Zeit entstandenen »Museumsvereinen« verschiedener deutscher Städte schon besteht, deren Zweck bekanntlich ist, die Museen der betreffenden Städte bei zufällig sich bietenden Ankaufsgelegenheiten durch Vorschießen von Kapitalien zu unterstützen, sowie auch durch *leihweises* Ausstellen von hervorragenden, den Vereinsmitgliedern gehörigen Werken der *Staatsgalerie*, dem Kupferstichkabinett und der Altertumssammlung ein erhöhtes Interesse zu verleihen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Stuttgarter Gemäldegalerie mit ihren sehr bescheidenen Mitteln von ca. 25000 M. pro anno eine solche Unterstützung sehr wohl brauchen kann und zwar erscheint eine solche aufrüttelnde und anregende Organisation umsomehr am Platz, als das schöne Beispiel, das ein in Berlin lebender württembergischer Kunstfreund in Gestalt reicher Stiftungen für Gemäldegalerie und Kupferstichkabinett gegeben, bis jetzt — mit sehr wenigen Ausnahmen — fast keine Nachahmung gefunden hat. Mit ca. 25000 M. per Jahr jedoch läßt sich nicht einmal die moderne Abteilung, geschweige denn die der alten Meister in würdiger Weise ergänzen. Und was den zweiten Plan anbetrifft, unseren Kunstsammlungen hervorragende Kunstwerke schon bei Lebzeiten der Besitzer ohne weitere Verpflichtung *leihweise* zur Verfügung zu stellen, so darf derselbe als ein besonders glücklicher bezeichnet werden. Es ist bekannt, daß sich in hiesigem Privatbesitz sowohl als in dem auswärtiger württembergischer Kunstfreunde hervorragende Werke von BÖCKLIN, FEUERBACH, SCHWIND, CANON, LEIBL, LENBACH u. a. m. befinden und was beispielsweise den letzteren Künstler anbetrifft, so wies die vor einigen Jahren veranstaltete Porträtausstellung weit über ein Dutzend zum Teil meisterlicher Werke Lenbachs auf, die alle aus dem Besitz eines einzelnen Kunstfreundes stammten. Das Gelingen des Planes könnte also ganz prächtige Ueberraschungen bringen. H. T.

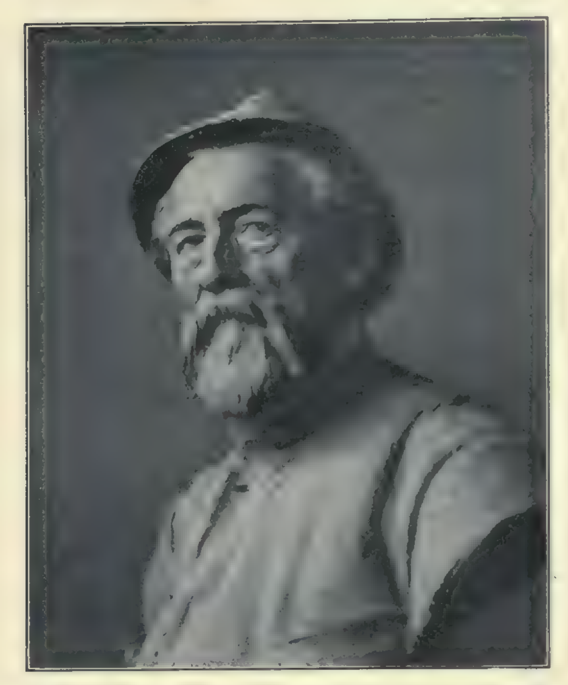


PETER POPPELMANN — MÄDCHEN MIT KIND
Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin

AACHEN. Hier wurde ein »Verein für Kunst in der Schule« gegründet, der sich insbesondere der künstlerischen Ausschmückung der Volksschulen annehmen will.

DÜSSELDORF. Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen wird in der Folge diejenigen Kunstwerke, die er alljährlich zum Zwecke der Verlosung unter die Mitglieder ankauft, nach Schluß der sogenannten Pfingstausstellung in einigen Städten der beiden Provinzen Rheinland und Westfalen zur Ausstellung bringen. Die erste dieser Ausstellungen wird demnächst in München-Gladbach, und zwar im dortigen städtischen Museum stattfinden. Unter den Arbeiten der diesjährigen Ausstellung wurden 115 Oelgemälde, Skulpturen, Lithographien und Radierungen für insgesamt 50000 M. erworben. Hch.

HAAG. Aus der hiesigen Gemäldegalerie wurde am 7. Juli ein wertvoller Franz Hals gestohlen, das Bildnis eines Kavaliers, Brustbild von vorn, der Blick auf den Beschauer gerichtet; der linke Arm in die Seite gestützt, der rechte durch den Körper nahezu verdeckt, die Hände nicht sichtbar. Der Dargestellte trägt einen in die Höhe gedrehten Schnurrbart und »Fliege«, einen breitrandigen, in Unteransicht gesehenen Schlapphut. Sein Kostüm besteht in schwarzem Anzug mit geschlitzten Aermeln und weich anliegendem großen Spitzenkragen; hellgrauer Hintergrund. Auf Holz $24\frac{1}{2} \times 19\frac{1}{2}$ cm.



CARL LUDWIG SAND — BÜSTE ANTON BURGERS † 6. Juli 1905

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

BERLIN. Die Ausschmückungskommission des Reichstagsgebäudes erteilte ANGELO JANK aus München den Auftrag auf ein dreiteiliges Wandgemälde im Plenarsitzungssaale. Das Mittelfeld stellt Kaiser Wilhelms I. Rückkehr von Sedan dar, das linke Seitenbild Karls des Großen Reichstagssitzung zu Paderborn im Jahre 777, das rechte die Huldigung der Lombardenstädte vor Friedrich Barbarossa nach der Eroberung Mailands.

BRESLAU. Prof. IGNATIUS TASCHNER wird im Herbst sein Lehramt an der hiesigen Kgl. Kunst- und Kunstgewerbeschule aufgeben und nach Berlin übersiedeln. An seine Stelle wird THEODOR VON GOSEN aus München treten.

BERLIN. Dem Bildhauer ERNST SEGER hier wurde der Professortitel verliehen.



FRANZ STUCK — KÄMPFENDE FAUNE

Künstlerbund-Ausstellung 1905 in Berlin

GESTORBEN. In Cronberg am 6. Juli Professor ANTON BURGER, geboren am 14. November 1824 in Frankfurt a. M. Er genoß seine künstlerische Bildung zuerst bei Jakob Becker und Dielmann im Städelschen Institut in Frankfurt, später bei Cornelius und Kaulbach in München und lebte seit Ende der fünfziger Jahre ununterbrochen in Cronberg im Taunus. Seine Werke bestehen aus Landschaften und ländlichen Genrebildern in Oel und Aquarell, die durchweg delikate Ausführung, geschickte Zeichnung und gesunden Humor zeigen. Wertvoll sind auch seine Originalradierungen. In öffentlichen Sammlungen ist er leider wenig vertreten. Die Frankfurt-Cronberger Künstlergruppe verliert in Burger ihren Senior, der ihr ein wesentliches Stück deutscher Kunsttradition repräsentierte. — In Dresden am 8. Juli der Architekt Geh. Hofrat Professor KARL WEISSBACH im 64. Lebensjahre. Ebendort der erst einunddreißigjährige Landschaftsmaler WILLY ULMER. — In Loschwitz bei Dresden am 15. Juli der Landschaftsmaler EDUARD LEONHARDI. Er war am 19. Januar 1826 zu Freiberg i. S. geboren, besuchte die Dresdener Kunstakademie unter Ludwig Richter, bildete sich dann in Düsseldorf weiter und wohnte seit 1859 in Loschwitz. Einen Ruf nach Weimar als Professor der Landschaftsmalerei 1863 lehnte er ab. Er malte in liebevoller Kleinmalerei den Wald, wie ihn die sächsisch-böhmische Schweiz darbietet, blühende Bäume im Frühling, murmelnde Bächlein im Waldesgrunde usw. Das Leidenschaftliche und Dramatische lag seiner lyrischen Natur fern. Eines seiner besten Werke ist die deutsche Waldlandschaft aus dem Jahre 1863 in der Dresdener Galerie. Für seine Aquarelle erhielt er das Preisdiplom in Dresden 1887. Zahlreiche Gemälde von ihm finden sich vereinigt in dem Künstlerheim Rote Amsel zu Loschwitz. Sie zeigen, daß der Künstler die moderne Entwicklung der deutschen Landschaftsmalerei nicht mitgemacht hat, sondern bis zuletzt an der matteren Farbengebung und der idyllisch-romantischen Auffassung seiner Jugendjahre festgehalten hat. Infolgedessen ist er in den letzten Jahrzehnten seines Lebens als Künstler mehr und mehr in den Hintergrund getreten, während er in den 1860er Jahren zu den ersten Künstlern Dresdens zählte. Eine Mappe mit 20 seiner besten Bilder in Lichtdruck ist vor kurzem im Verlag von Ernst Arnold, Dresden, erschienen. — In Stuttgart am 8. Juli im Alter von 76 Jahren der Porträt- und Historienmaler GOTTLOB FISCHER, ein Schüler des Pariser Meisters Ary Scheffer. Seine Hauptwerke sind eine ›Bacchantin‹, ›Protestanten auf der Flucht‹, ›Rembrandt die Nachtwache malend‹ und ›Spinoza und die Spinnen‹.

Redaktionsschluß: 20. Juli 1905 — Ausgabe: 3. August 1905

Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ

Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München



Bildnis



VORHALLE DER IX. INTERNATIONALEN KUNSTAUSSTELLUNG 1905 IM MÜNCHENER GLASPALAST

DIE IX. INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IM MÜNCHENER GLASPALAST

Von Fritz von Ostini

I

So gegen dritthalbtausend Kunstwerke in fast achtzig Räumen. — Muß das eigentlich sein? Und nützt es eigentlich der Kunst? Und gewährt es eigentlich irgend einem höher organisierten Lebewesen einen reinen Genuß? Die beiden letzten Fragen lassen sich mit einem kräftigen vernehmlichen Nein! verbescheiden! Auf die erste aber werden die Herren vom Fremdenverkehrsverein, die Münchner Hoteliers und Geschäftsleute und Verkehrsinstitute sicher mit Ja antworten. Neben dem Landwirtschafts- und dem Bäckertag, der Oberammergauer Kreuzesschule und der Automobilwoche darf die Große Internationale Kunstausstellung nicht fehlen! Und dann ist es mit diesen Großen Internationalen in den verschiedenen rivalisierenden deutschen Kunststädten wie mit den Armeen und Flotten der verschiedenen rivalisierenden Großmächte: sie sind für jede Seite eine schwere Last und seufzend muß jede sie tragen — wegen der andern. Aber es geht wirklich ein Zug von Sterbensmüdigkeit durch diese Riesenausstellungen — wie sehr — das weiß so ganz nur der, welcher an ihrer Veranstaltung beteiligt ist, oder über sie zu berichten hat! Die große Mehrzahl der Künstler tritt nicht mehr, wie früher, kampffroh, verwegen, zu außergewöhnlicher Leistung angespannt in die Schranken dieser Turniere; die wenigsten malen mehr Ausstellungsbilder mit jenem Opfermut, der eben einst diese Veranstaltungen interessant machte. — Viele, viele schicken mißmutig, was sie gerade haben. Die Auszeichnungen, welche zu holen sind, sind fast vollständig entwertet und der einzige Erfolg, um den ernsthaft gerungen wird, ist ein Verkauf. Von allen den ungezählten künstlerischen Reformen, die zur Zeit als „dringend nötig“ angestrebt werden, ist nach



RICHARD KAISER AUFZIEHENDES GEWITTER
IX. Internationale Kunstausstellung in München

der Umgestaltung (oder Abschaffung) der großen Kunstakademien die Umwertung (oder Abschaffung) der Kunstausstellungen die wichtigste. Aber der Konkurrenzneid im Großen und die platte Erwerbsnot im Einzelnen werden es vorderhand noch nicht dahin kommen lassen.

Auch die gegenwärtige Münchener Ausstellung zeigt wieder diesen Zug von Müdigkeit — im internationalen Westflügel des Glaspalastes noch mehr, wie im deutschen Osttrakt. Ein Stillstand scheint überall die Kräfte zu lähmen. Wie zahm ist das, was, bei aller Anstrengung, unsere Delegierten in England, Frankreich u. s. w. zusammengebracht haben! Von welcher Langeweile ist der spanische Saal und bis zu welcher Qualitätslosigkeit herunter ist man da gestiegen! Temperamente sind unendlich selten in diesen Sälen und hat man dann eins entdeckt — z. B. bei den Slaven! — und sieht näher zu — dann ist's auch keines! Den Ursachen dieser Windstille über dem Ozean der Kunst nachzuspüren, wäre nicht ohne Reiz, aber hier fehlt der Raum dazu.

Nachdem in den letzten Jahren der deutschen Malerei der Mangel an Bewegung so oft und laut und grob vorgehalten worden ist, tut es doppelt wohl, zu sehen, daß sich hier doch immer noch am meisten rührt und sicher eine Richtungslinie zu spüren ist, die nach vorwärts führt. Nicht gerade in der naturgemäß ganz ungleichartigen Gruppe der „Münchener Künstlergenossenschaft und Deutschland“, wo vom Besten bis zum Unmöglichen alle Werte bunt durcheinander geschüttelt sind, aber bei der Sezession, der Luitpoldgruppe und der Scholle. In den Sälen der Genossenschaft fehlt es mehr als in den übrigen an Ueberraschendem, an Neuem, ein selbstverständlich Ding schließlich, soweit es die älteren Künstler angeht, eine nicht ganz erfreuliche Tatsache, soweit sie die Jungen betrifft. Von einer großen Anzahl an sich beachtenswerter, ja zum Teil trefflicher Leistungen ist zu berichten, daß sie mehr oder minder sind, wie die Bilder der betreffenden Künstler in jedem der letzten Jahre waren, und es mag darum vielfach ein bloßes Aufzählen der Namen hier genügen. So sind von bekannter Qualität die Landschaften von Ludwig und Josef Willroider, August Fink, A. Thiele, Andersen-Lundby, Schmitzberger, Gilbert v. Canal, Karl Böhme, v. Petersen, die Bildnisse von Georg Papperitz, Erdtelt, Simm, Pernat, Holmberg, Wimmer, Räuber, Schmutzler; die lebendigen, polnischen und orientalischen Szenen



IX. Internationale Kunstausstellung in München

F. A. VON KAULBACH
PRINZ LUITPOLD VON BAYERN

des immer gleich frischen J. v. BRANDT, A. v. KOWALSKI-WIERUSZ, die Kriegsszenen von CARL SEILER, FRANZ V. DEFREGGER's schlicht-liebenswürdige Tiroler Bilder, HERMANN KAULBACH's durchgeistigter Mädchenkopf „Vita humana" und die fromme „Maiandacht", die Katzen von JULIUS ADAM, die Entenbilder von GRÄSSL und KÖSTER und vieles andere, geben uns wohlbekannte Werte. FRITZ AUGUST V. KAULBACH erscheint mit nicht weniger als 15 neuen Arbeiten auf dem Plan, meist Bildnissen schöner Frauen und Kinder, die so elegant und anziehend, so flott gemalt sind wie immer. Besonders interessieren werden das Konterfei des kleinen Prinzen Luitpold, des künftigen Königs von Bayern, der Prinzessin Rupprecht, die pikanten Bilder von Miß Farrar, Cléo de Merode, die Familienbildnisse des Künstlers und sein Selbstporträt. Das eine seiner Kinderbildnisse im Strohhut zählt wohl zu seinen charmantesten Werken. ADOLF OBERLÄNDER ist durch ein paar lustige Kleinigkeiten und einen „Verlorenen Sohn" inmitten einer — vorzüglich gemalten — Schweineherde vertreten, TOBY ROSENTHAL bringt einen jungen Tiroler Bildschnitzer in seiner Werkstatt, ein Bild, das mit unendlicher Liebe gearbeitet ist, JOHANN HERTERICH ein religiöses Tableau „Himmlisches Wiedersehen" mit einer reizenden Engelgruppe, CHRISTIAN BAER eine einfach, kräftig und gut gemalte junge Inntalerin in ihrer Stube; HERMANN KNOPF ein paar hübsche, kleine Holländer Meisjes im Interieur, KLAUS MEYER ein altertümliches Liebespaar in reichem, überaus fein abgetöntem Innenraum, GEORG SCHILDKNECHT das kleine Bild zweier lesender Bauernfrauen, das man fast für einen Leibl ausgeben könnte, RICHARD SCHOLZ ein frisches



WALTER HAMPEL — DER ZWERG UND DAS WEIB

IX. Internationale Kunstausstellung in München

Doppelbildnis zweier Kinder im Freien. Trotz aller absichtlichen Härte und Schwere der Malerei zeigt ALFRED SCHWARZSCHILD in seiner Szene aus Charons Nachen wieder ein verblüffendes Beherrschen der menschlichen Körperform in Linie und Modellierung. LUDWIG v. LANGENMANTEL bringt Tänzerinnen in phosphorischem Licht, die ihren besonderen malerischen Reiz haben — „Leuchtkäfer" nennt er die Gruppe; HORST-SCHULZE sucht mit Glück in einem originell erfundenen „Parsival" den modernen Stil mit dem alten Zauber deutscher Romantik in Einklang zu bringen, C. v. D. HEYDTE, ALOIS DELUG, RUD. THIENHAUS, HUGHITT HALLIDAY, MARIE V. EICKHOFF-REITZENSTEIN, SIMON GLÜCKLICH, RUDOLF GUDDEN, MAX FABIAN, PRINZ ERNST V. SACHSEN-MEININGEN, HANS BEST, A. FUKS, W. MÜLLER-SCHÖNEFELD, KARL LANGHORST zeichnen sich durch tüchtige Bildnisarbeiten aus. Zum Besten auf diesem Gebiete gehört MORITZ RÖBBECKE's markiges Porträt des Professors W. Widemann und die überragendste Arbeit wohl ist der „Bildhauer" von CARL ALBRECHT in Hamburg, der auch ein schönes Interieurbild und ein geradezu glänzend gemaltes Stilleben ausstellt. ADOLF ECHTLER's großes Bild „Agonie" ist gewiß mit realistischer Kraft gegeben, das Sensationelle des Stoffes aber entspricht doch wohl dem heutigen Geschmacke der Kunstverständigen nicht mehr. Wir haben es verlernt, am gemalten Gruseln Behagen zu finden. Auch OSKAR POPP's malerisch mit starkem Können dargestellter Unglücksfall in einer Gießerei leidet an diesem Nachteil, der in einer Ausstellung vor zwanzig Jahren vielleicht noch ein Vorzug gewesen wäre. O. H. ENGELS friesländische Trauerfeier, EMIL THOMA's Feldarbeit, MÄNNCHEN's heiteres Kinderbild „Hänschens Geburtstag", BRÜTT's Einführung des neuen Pfarrers, O. PILTZ's Mittagsgebet der Pfründner sind wackere, ehrliche Wirklichkeitsschilderungen. Von pikantem Reiz der Farbe ist der weibliche Akt auf grünem Grunde von ANTON MANGOLD. RICHARD HAGN und MARKUS GRÖNVOLD sandten auffallend gute, feine Interieurs. Unter den Stilleben stehen die zarten und lichtgemalten Geranien von CARL ROTTE (Hamburg) an erster Stelle und nicht gar weit davon HERMANN-ALLGÄU's „Nüsse". KRICHELDORF, DORA ZECH, THOMA-HÖFELE leisten Vorzügliches in ihren reichen, dekorativen Stilleben. Ein wenig drollig ist der Ueberfluß an allzuknallroten Hummerstilleben von oft recht geschickter altmeisterlicher Mache. Das „Hummerstilleben" ist hier schon zur Schablone geworden.



CLAUS MEYER
DER BESUCH

IX. Internationale Kunstausstellung in München

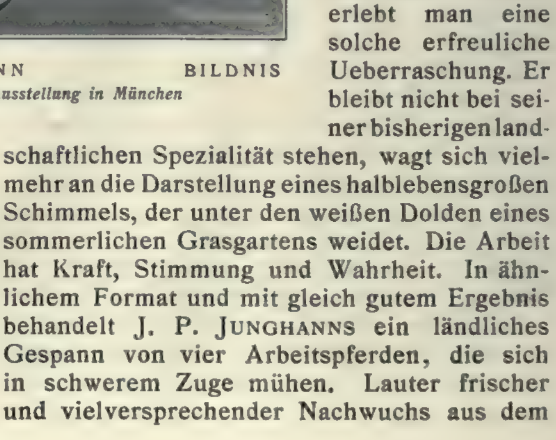
Der Landschafter ZENO DIEMER hat sein Können als Maler des Wassers heuer zu einem großen kirchlichen Bilde, Christus im Seesturm (nach dem Evangelium Mark. 4. 38). verwertet und ist der großen und schweren Aufgabe überraschend gut gerecht geworden. Die sturmgepeitschten Wellen sind wahr und die Figuren der Fischer und des Heilandes sind es nicht minder. Für einen, der bisher ausschließlich Landschafter war, eine achtunggebietende Leistung! Von den vielen Landschaften, die zu rühmen wären, seien ganz speziell hervorgehoben: ALFRED BACHMANN's schöner, großer — in jedem Sinne großer! —

Mondaufgang an der Nordsee, OTTO SINDING's Landschaften, in welchen uns die große, fremdartige Poesie des hohen Nordens mit überzeugender Kunst nahe gebracht ist, das markige Isartalbild mit dem Ickinger Kirchlein von OTTO STRÜTZEL, der auch eine etwas derbdekorative Benediktenwand und energisch behandelte Pferde ausstellt, AUGUST KÜHLES' ernst und innerlich behandelte Architekturen, LEOPOLD SCHÖNCHEN's melancholisch ergreifend wahre Seestücke, FRITZ v. WILLE's charakteristische Eifellandschaft mit Wolkenschatten, ein anspruchloses und dabei in seiner Wirkung so starkes Bergbildchen „Die Alpspitze“ von CARL VOSZ, die prächtig stilisierte „Brandung“ von SCHÖNLEBER, FRIEDRICH KALLMORGEN's kraftvolle Elbelandschaften, OSW. GOTTFRIED's oberfränkische Landschaft, H. MÜHLIG's feingestimmter Hochsommer und anderes von KARL ÖSTERLEY JR., FRITZ BAYERLEIN, H. R. REDER, MAX GIESE, TINA BLAU, HANS HAMMER, MEINZOLT, OTTO SEITZ usw.



HUGO FRHR. v. HABERMANN BILDNIS
IX. Internationale Kunstausstellung in München

In den Sälen der *Sezession* überwiegen in diesem Jahre die wohlbekannten Erscheinungen und die neuen sind spärlich gesät. Aber es sind doch welche vorhanden. So rückt der, bisher fast nur als trefflicher Schwarzweiß-Künstler bekannte ALBERT WEISGERBER mit einem ausgezeichneten Bilde Ludwig Scharfs auf den Plan, an dem der kecke Wurf des Vortrags ebenso bewundernswert ist, wie die packende Lebenstreue des Bildnisses. Das Ganze könnte in seiner Art nicht besser sein! Auch das Porträt einer Dame in weißem Kleide ist von ähnlich starker malerischer Wirkung. Von bestechender Frische der Farbe und Verve der Malerei sind zwei Frauenbilder von RUDOLF NISSL. Auch ADOLF LEVIER's Damenporträt, die energievoll und saftig gemalten Bildnisse und das auffallend flotte Mädchen „An der Türe“ von HERMANN GRÖBER, PHILIPP KLEIN's lebendige und mit ungewöhnlich guter Beobachtung der Tonwerte sicher hingesetzte Boudoirszene „Vor der Abreise“ bieten angenehme Ueberraschungen. An FERDINAND GÖTZ's kräftiger und koloristisch reicher Arbeit „Die schöne Muschel“ sieht man nicht mehr, daß der Künstler als Eklektiker begonnen und sich einst so stark an das Barock angelehnt hat. RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU beweist in dem großen und von ihm repräsentativ gehaltenen Bilde einer Dame mit einem Hunde, daß er durchaus nicht einseitig auf seine virtuose Geflügelmalerei beschränkt ist. Auch an HANS v. HAYEK erlebt man eine solche erfreuliche Ueberraschung. Er bleibt nicht bei seiner bisherigen landschaftlichen Spezialität stehen, wagt sich vielmehr an die Darstellung eines halblebensgroßen Schimmels, der unter den weißen Dolden eines sommerlichen Grasgartens weidet. Die Arbeit hat Kraft, Stimmung und Wahrheit. In ähnlichem Format und mit gleich gutem Ergebnis behandelt J. P. JUNGHANNS ein ländliches Gespann von vier Arbeitspferden, die sich in schwerem Zuge mühen. Lauter frischer und vielversprechender Nachwuchs aus dem



GILBERT VON CANAL — MOTIV AN DER VECHT

IX. Internationale Kunstausstellung in München

arg verlästerten München!

Franz Stuck's großes Bild „Orest und die Erinnyen" erscheint hier zum dritten Male in einer Ausstellung, wiederum neu überarbeitet, ein Beweis, wie sehr das Werk dem Künstler am Herzen liegt und welche Liebe er an die Bewältigung der schwierigen Aufgabe wendet, der Wildheit dieser Bewegungen und Verkürzungen durch eine ruhevolle, großzügige Farbengebung ein Gegengewicht und dem Ganzen Stil und Einheitlichkeit zu verleihen. In zwei Bildnissen des Prinzregenten ist wieder durch die markige Einfachheit von Stuck's Darstellung die vornehmste dekorative Wirkung erreicht und lebendigste Aehnlichkeit dazu. Unter den ungezählten Bildnissen des hohen Herrn, die in den letzten Jahrzehnten geschaffen wurden, stehen diese beiden in erster Reihe. Die Perle der Stuck-Kollektionale ist neben dem sinnlich frohen Faunbilde die mit meisterlicher Prägnanz in den knappen Rahmen gedrängte „Verwundete Amazone", ein dekoratives Kunstwerk im höchsten Sinne, in seinem Aufbau klar und geschlossen wie eine Kristallform; hier erhält der Beschauer den zwingenden Eindruck, daß die Sache gar nicht anders angepackt werden dürfte. Zu den ersten Nummern dieser Abteilung und gleichzeitig zu den besten Bildern der ganzen Ausstellung gehört Christian Landenberger's „Abend am See" mit den badenden Jungen, deren rosige Körper vom weichen Duft einer Luft umflossen sind, wie sie heute — die Berliner immer ausgenommen! — kein zweiter besser malt. Auch der „Frühling" mit der keusch poetischen Mädchengestalt und den lustigen Putten steht würdig daneben. Von Hugo v. Habermann ist neben einer süperben Atelierszene und einer monumentalen Landschaft „Mein Vaterhaus" ein Damenbildnis in Grau zu sehen, das an künstlerischer Vornehmheit und malerischer Verve auch die früheren Porträts der gleichen Dame, die Habermann gemalt hat, noch unter sich läßt. Fritz v. Uhde hat nur seine Visitenkarte abgegeben, wohl deshalb, weil das große Altarbild, an dem er arbeitet, seine ganze Kraft in Anspruch nimmt, aber das kleine, traulich-innige Bildchen „Abendmusik" mit den drei jungen Damen bei Lampenlicht zeigt erschöpfend, auf welcher Höhe der Maler steht. Auch Heinrich Zügel könnte in wandgroßen Werken kein eindringlicheres Dokument seiner Meisterschaft als Maler schaffen, als er es in seinen zwei relativ kleinen Lüneburger Heidebildern und den „Suhlenden Schweinen" getan hat. Das Wie? wird an solcher Kunst zur vollkommenen Nebensache und aus dem Vorwurf „Suhlende Schweine" macht dieses Malers Pinsel ein jubelndes Lied von der Schönheit des Lichtes. Unter Leo Samberger's charaktervollen Bildnissen ragt wohl das vom Staat angekaufte Konterfei Professor v. Rebers als Perle hervor. Heinrich Knirr bringt das Bildnis einer Dame im Salon, das echte Eleganz und erlesene Farbenqualitäten hat in seiner silberigen Stimmung, Hierl-Deronco sucht starke Farbenwirkungen in einer „Diana" und einer orientalischen Tänzerin, Max Liebermann sandte eine schöne Version seiner Seilerbahn, Robert Haug aus Stuttgart einen hervorragend ge-



CHRISTIAN SPEYER — REITER MIT HUND
IX. Internationale Kunstausstellung in München

malten Postreiter von feinem kühlen Ton und sein Landsmann CHR. SPEYER einen Reiter mit Hund im Abendschein, ein liebenswürdiges Stück altertümlicher Wanderpoesie. GRAF KALCKREUTH's bekanntes Bildnis seiner Gattin „Unter der Tür“ bedeutet so was wie die „absolute Güte“ und das höchste an erreichbarer Wahrheit in der Malerei. Auch SPIRO, HUMMEL, EXTER haben gute Porträts ausgestellt. Der letzte außerdem ein großes mehrteiliges Bild nach dem „Tanzlegendchen“ von Gottfried Keller. Dies wird freilich trotz seiner naivlebhaften frischen Farbe fast totgeschlagen durch das flammende Farbenfeuer von ANGELO JANK's „Hallali“, einem lebensgroßen Bild mit rotröckigen Reitern und einer Meute im heißen Sonnenlicht. Temperamentvolleres hat JANK noch nie gemalt und was an Fleiß und Können in der kühnen Arbeit steckt, werden wenige ermessen. Gleich flott und von noch delikaterer Farbe sind zwei kleinere Sportbilder „Heidi“ und „Wettrennen“. CHARLES TOOBY ist durch einen toten Gamsbock und eine englische Schafweide würdig repräsentiert und erfreut wieder durch den satten tiefen Glanz seiner Farbe, HUBERT V. HEYDEN hat einen großen Hof mit Geflügel im meisterlich wiedergegebenen Spiel von Schatten und Sonnenflecken gemalt und ein ruhendes Pfauenpaar von fast verblüffender Natürlichkeit, PAUL NEUENBORN einen Schwarm Pelikane, der mit ebensoviel Humor als zoologischem Sinn geschildert ist. ZUMBUSCH's liebliches Kinderbildnis, MAX KUSCHEL's dekorativ geschmackvolles Rundbild „Amor und Psyche“, EUGEN KIRCHNER's schelmisch lustige Phantasie „Die Sorglosen“, HENGELER's feine lyrische Tafeln Blumenmann, Madonna und Frühling, DAMBERGER's Waldinterieur mit dem bäuerischen Liebespaar, das etwas von dem ungeschminkten Realismus Ludwig Thoma's hat, die trefflichen Interieurs von WINTERNITZ, LUDWIG DETTMANN's „Volkslied“, A. NIEMEYER's Mädchen mit Rosen und OPPLER's Atelierszene, GOTTHARDT KUEHL's zartgetöntes Interieur und die gelbbefrackten



PHILIPP KLEIN — VOR DER ABREISE

IX. Internationale Kunstausstellung in München



FERDINAND GÖTZ — DIE SCHÖNE MUSCHEL
IX. Internationale Kunstausstellung in München

„Chaisenträger", PAUL HÖCKER's und HÄNISCH's schöne Interieurs sind mit Auszeichnung zu nennen. Gar manches von diesen Bildern würde freilich überall besser zur Geltung kommen, als im Lärm und Getriebe einer großen Ausstellung. OSKAR GRAF-FREIBURG hat einen Herbstabend von ebenfalls bekannter ansprechender Art, der Romantiker ROBERT ENGELS (Unterschondorf) ein herbrealistisches bäuerisches Familienbildnis, worin er jeder Pose meilenweit aus dem Wege ging, gemalt, SCHMOLL VON EISENWERTH ein Liebespaar im Winde, das neugierig macht „auf mehr" von dieser Hand.

An den vielen guten Landschaften der Sezession ist wiederum zu sehen, wie mannigfaltige Wege zum Ziele führen und wie jeder Recht hat, der das kann, was er will, strebt er jenes Ziel nun an, subtil zeichnend und aufs intimste durchbildend, wie TONI STADLER, oder wuchtig und kühn drauf losgehend wie der, immer prächtiger sich entwickelnde RICHARD PIETZSCH, stilisierend wie LEISTIKOW, der zwei seiner besten Arbeiten aus Berlin gesandt hat, auf der Bahn der Impressionisten, wie es dessen hochbegabter Landsmann ULRICH HÜBNER in seinen duftigen Wasserbildern tut, oder auf dem Wege der alten deutschen Meister wie unser KARL HAIDER! GUIDO MAFFEI's friedvoller Mondaufgang über einem Acker mit „Kornmandeln", RUDOLF RIEMERSCHMID's eigenartig gestrichelte Abenlandschaft mit den Kugelspielern, RICHARD KAISER's eindrucksmächtiges Sommergewitter und die Landschaften von CRODEL, VINNEN, SCHRADER-VELGEN, KELLER-REUTTLINGEN, V. HAGEN und OVERBECK bedeuten ebensoviele anziehende Aeußerungen selbständiger künstlerischer Persönlichkeiten. Auf seltsame Versuche scheint EDMUND STEPPES geraten, der sich mit einer Art pointillistischer Technik abmüht, aber dabei hart und bunt wurde, statt leicht und luftig, wie es solche Manier doch anstrebt.

Die Truppe der *Scholle* erscheint in alter Stärke wieder. Mit besonderer Anerkennung darf man heuer WALTER PÜTTNER nennen.

Der Zeitungsleser wie der Musiker und nicht minder die Schneiderstube sind malerische Glanzleistungen, mit virtuoser Sicherheit à la prima hingesetzt, von volltöniger Harmonie der Farbe. Gerade so schön ist das Rosenstilleben gemalt — Trübner hat es in seiner besten Zeit nicht besser gemacht! LEO PUTZ und ADOLF MÜNZER, die wir als starke und gesunde Individualitäten seit langem kennen, stehen auch als Maler hier an erster Stelle. In des ersteren großer Theatergarderobe, wo sich halb-, viertel- und ganz entkleidete Weiblein und solche in phantastischer Tracht tummeln, sind malerische Feinheiten ersten Ranges, wie die virtuose Unterscheidung der blonden und der brünetten Teints; das Ganze hat einen bestrickenden Emailglanz der Farbe und jeder Pinselstrich zeigt die Lust dieses Künstlers am Malen. Auch vom Halbakt im Freien und dem Zaubergarten mit den weißen Pfauendamen gilt das gleiche. MÜNZER schickte zwei lebensgroße Bilder einer Dame, eines in weißem Kleide, im goldig grünen Halbschatten eines Buchenwaldes und eines in karnevalistischer Toilette im Zimmer, beide vollwertig von oben bis unten, flüssig und breit und entzückend schön im Ton in einem Zuge heruntergemalt. Von FRITZ ERLER sind phantastische Kompositionen, Fremdlinge, Traum und nordische Mutter, ein ernstes Frauenbildnis und ein in seiner selbstbewußten Schlichtheit bedeutendes Bildnis des Fürsten Hatzfeld da. In den ersteren Stücken weht eine durchaus originale, blühende Farben- und Formenphantasie und ein ganz eigenartiger Sinn für das Dekorative. Hier ist wirklich kein Strich banal und auch das fremdartigste ist offenbar nicht gesucht, sondern unmittelbar aus einer selbständigen Persönlichkeit herausgeboren. Von ERICH ERLER-SAMADEN stammt ein gedankenreiches Dreiflügelbild „Frühling“ und ein „Grüner Heinrich“. Das Stück Wald und Wiese ist ganz vorzüglich gegeben. Die schlicht-naturwahren Bauernbilder von WALTER GEORGI und FRANZ VOIGT leiden an übergroßen Formaten. Die Frauenbildnisse von ROBERT WEISE, besonders die Dame in Schwarz, wie ein gutes Interieur von ADOLF HÖFER seien weiter hervorgehoben. GUSTAV BECHLER kommt in seinem Streben nach Vereinfachung zu einer gefährlichen Technik, welche die ursprünglichen Vorzüge seiner Naturanschauungen schädigt. — Auch im Arrangement sind die beiden Säle der Scholle mustergültig.

(Der Schluß folgt im nächsten Heft)



GUSTAV SCHÖNLEBER — BRÜCKE IN VIAREGGIO

IX. Internationale Kunstausstellung in München

DIE GROSZSTADT, DAS NATURGEFÜHL UND DIE LANDSCHAFTSKUNST

Von Eugen Kalkschmidt

(Schluß)

III.

Wie verhielt sich nun die Landschaftskunst diesen neuen soziologischen Bedingungen und psychologischen Bedürfnissen gegenüber? Wäre die Tainesche Lehre von der bestimmenden Macht der Sitten und Zustände auch für die Kunst gültig, so wäre die Antwort leicht, oder wenigstens leicht zu konstruieren. Die Tatsachen liegen, bei uns wenigstens, nicht so einfach: Die Landschaftskunst machte reichliche Um- und Abwege, ehe sie sich entschloß, die Folgerungen des neuen Lebens für sich zu ziehen. Der erste Abweg ging nach Italien. Goethe verwies auf ihn, und merkwürdig war, daß nicht nur die von Hause aus klassizistisch Fühlenden, wie Preller und Rottmann, sondern auch die romantisch und religiös erweckten jungen Leute ihr Ideal am reinsten auf italienischer Erde glaubten erreichen zu können. Der alte Koch, so unzweideutig er auf die gelehrten Kunstschreiber wetterte, baute seine romantischen Kastelle und kühn arrangierten Städte auf italienische Vorberge auf; vor den heimisch vertrauten Tiroler Bergen war er geflohen. Die Nazarener, die nichts von Klassizismus und akademischem Studium wissen wollten und dabei auf die „Alten" schworen, muten uns heute auch in ihrer Auffassung der Landschaft durchaus rezeptmäßig, klassizistisch an. Ihren Spuren folgten nun bis tief in die sechziger Jahre hinein all die vielen Genre- und Landschaftsmaler, deren italienische Volksscenen und Veduten, bald auf ein branstiges Gelb, bald auf ein kalkiges Blau und Weiß gestimmt, schier zahllos die Wände unsrer Museen schmücken. Es waren die beliebten Verkaufsbilder für die gute Gesellschaft derselben guten alten Zeit, die sich so gern am romantischen Wald- und Zauberbronn berauschte. Freilich bekam sie daneben auch Passenderes zu Gesicht: ein handfester Realismus, in Lessing und Schirmer vertreten, führte ihr die heimische Natur in poetischer Verbrämung vor, schmuggelte sie sozusagen ein, wobei freilich gewisse stoffliche Anhaltspunkte gegeben werden mußten: Die Mühle am Bach, das brennende Kloster usw. Im Mittelpunkte des bildlichen Interesses stand immer noch der Mensch und sein Werk, poetisch von der Natur umgeben oder von ihren Kräften bedroht. Selbst noch beim älteren Achenbach geht es derart zu, obwohl er einer der ersten war, der den Fortschritt von der romantischen Idylle und der klassizistischen Vedute, von der sein Bruder nicht loskommen konnte, zur spezifisch malerischen Versachlichung der Natur einleitete.



KARL ALBRECHT — DER BILDHAUER

IX. Internationale Kunstausstellung in München

Vollends aber wurden Richter und Schwind die Meister der romantischen Idylle, einer tiefpoetischen deutschen Kleinwelt. Richter, der als zweiter Wandsbecker Bote durch die Lande ging, und Schwind,



IX. Internationale Kunstausstellung in München ▪

▪ ▪ ▪ LEO PUTZ ▪ ▪ ▪
IN DER GARDEROBE

der Eichendorff und Mörike illustrierte, schufen beide noch im Zeichen der literarischen Kulturperiode des alten Goethe; aber schon frei von seinem Zwange und freudig vom ganzen Volke aufgenommen. Namentlich in der Schwindschen Landschaft sind Empfindungen angeschlagen, so köstlich süß und warm, daß man durch die dünne und gebrechliche Maltechnik hindurch das ahnungsvolle Vorwalten eines neuen monistischen Naturgefühls zittern spürt. Aber trotzdem diese zarte Kunst volkstümlich, wenn auch kaum in ihrem Feinsten verstanden war, den größeren Respekt flößte doch das Figurenbild, namentlich die Historienmalerei ein. Ein Urteil des Grafen Schack, vermutlich aus den sechziger Jahren, ist bezeichnend: nach ihm ist die Landschaft ein Zeichen des Verfalls der Kunst, ein Schaffen von untergeordnetem Rang; sie werde stets auf sekundärer Stufe stehen bleiben, sei das Erzeugnis des Bedürfnisses der Nordländer, den so oft entbehrten Naturgenuß in ihre Zimmer hereinzuholen.

So urteilte der nämliche Mäcen, der um etwa die nämliche Zeit Schwind und Böcklin „beschäftigte". Erinnern wir uns aber an die vorwaltenden Neigungen der damaligen Generation, so ergibt sich als Folge der streng humanistischen Wissensbildung der führenden Schichten eben diese Hochachtung des schön und geschmackvoll zur Schau gestellten Wissens auch in der Kunst. Rembrandt war vergessen, Raffael der bewunderte Meister aller Meister. In der Landschaft kam es auf die Staffage an. Erkannte man Diana und ihre Begleiterinnen, die Syrinx und den Hirtenknaben, die Flora und den Faun, so war man seines Kunstverständnisses gewiß und froh. Als gerade Böcklin dann, in Fortführung der Tradition Schwinds, Geister und Fabelgeschöpfe beschwor, fiel der literaturkundige Graf ab: sein „poetisches", d. h. sein Verstandesbedürfnis blieb unbefriedigt. Und doch war dieses „Poetische" in der Landschaft Böcklins da, nun erst recht, da es jede mythologische Fessel abgestreift und selbständige symbolische Gestaltung, Phantasiegestalt gewonnen hatte. Wie bei Böcklin, so bei Thoma.

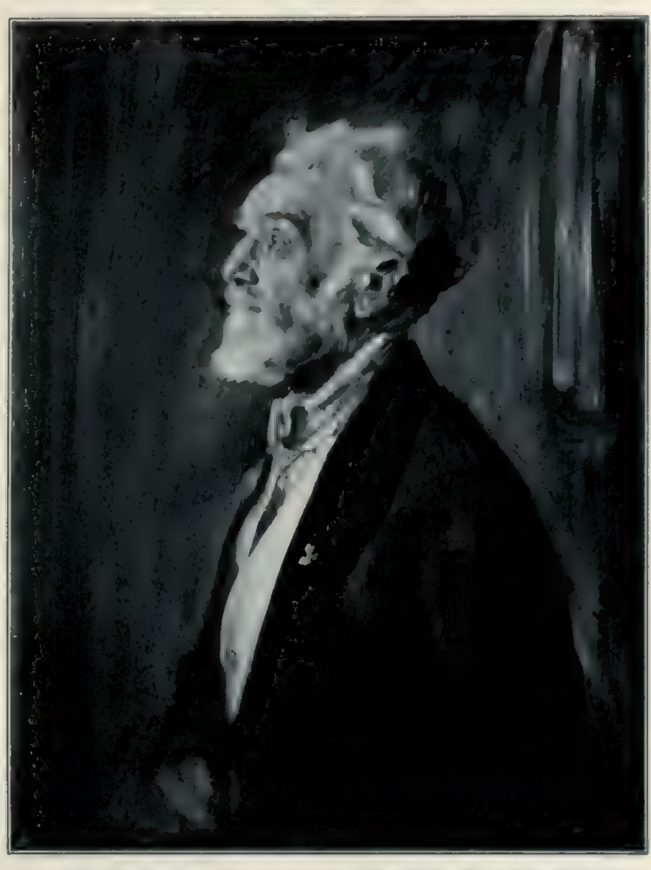
Freilich noch mehr: Die Landschaft hatte Farbe und sie hatte „Format" bekommen. In beiden Eigenschaften ging sie gleichfalls weit über das Schwindsche Herkommen hinaus.



PAUL HORST-SCHULZE — PARZIVAL

IX. Internationale Kunstausstellung in München

Während Piloty und die historische Braunmalerei seiner Schule noch offiziell im hohen Ansehen stand, während die kriegerischen Ereignisse eine wohlfeile patriotische Schlachtenmalerei in Umlauf setzten, ging die Entwicklung in der Stille fort und sogar über Böcklin hinweg zur Versachlichung der Natureindrücke; zur Auflösung der schönen Linie, der Linien überhaupt, zur malerischen Verflüchtigung der Formen, zur Aufhellung der Palette. Die subjektive Stimmungspoesie wurde nicht mehr ins Bild hineinverlegt: sie sollte vom Beschauer selbst aus der Summe der gegenständlichen Dinge als letzte Summe, als harmonisierendes Resultat der Wirkung gezogen werden. Darum wurde die Landschaft groß an äußerem Umfang, darum verlor sie die „Staffage“, den die Stimmung suggerierenden Menschen oder sein Werk, darum bot sie als Ausgleich eine so sehr viel leuchtendere, „sprechender“ bewegte Farbe, darum zogen Licht und Luft in erlöster, entbundener Freiheit körperhaft, triumphierend in die Wiedergabe der schlichtesten Motive ein.



LEO SAMBERGER GEHEIMRAT VON REBER
IX. Internationale Kunstausstellung in München

Diese moderne Stimmungslandschaft, so sehr sie in ihren malerischen Ausdrucksmitteln, ihrer unerhörten Steigerung in der Wiedergabe des Momenteindruckes als ein Kind der reizsam gesteigerten Entwicklung ihrer Zeit erscheint, ist nicht ohne Ahnen. Die ersten begegnen uns in den früh impressionistischen Stücken, manchmal fast schon Kunststücken der Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts. In England, das uns auch hier um etwa fünfzig Jahre voraus ist, sehen wir Turner und Constable auftreten, in Frankreich die Meister von Fontainebleau. In Deutschland verdient ein wunderlich früh ausgeschlüpfter Geist mit aller Entschiedenheit genannt zu werden: Caspar David Friedrich, der unverstanden und befehdet, aber allerdings auch beachtet zu Anfang des Jahrhunderts in Dresden seine merkwürdig tief empfundenen Landschaften malte. Dann war es Calame, der auf mächtigen Leinwänden die Landschaft, so vor allem die fast noch unentdeckte Schweizer Berglandschaft näher an den Beschauer heranrückte, und Menzel nicht zu vergessen, der als ein „absoluter“ Maler, als ein ganz selbständiger Landschafter schon in den fünfziger und sechziger Jahren auftrat und Errungenschaften andeutend vorwegnahm, auf die unsere modernen Licht- und Luftmaler mit Recht stolz sind.

Weitere Namen zu nennen ist mißlich, aber auch entbehrlich. Nur die Verbindung der künstlerischen Entwicklung mit derjenigen großstädtisch beeinflußten Lebens- und Naturgefühls sei mit wenigen Strichen hergestellt. Dem Leser werden sie sich nach dem Gesagten halb und halb schon von selber eingestellt haben.

Ganz so rasch und resolut wie das Leben sich wandelte, veränderte sich die Kunst nicht. Gerade in den fünfziger, sechziger und selbst noch siebziger Jahren, die die allergrößten sozialen und politischen Umwälzungen zeitigten, ist sie in einem landschaftlichen Stoff-Idealismus für die Gebildeten befangen, daß es manchmal scheint, als sei die Entwicklung von bildnerischen Formen für das neue Gefühlsverhältnis zur Natur ganz ins Stocken geraten. Dann freilich entbindet die neuerliche Berührung mit der fortgeschrittenen

Technik des Auslandes (Frankreich) spezifisch malerische Kräfte, entwickelt sich zunächst eine Intensität des Sehens in farbigen Flächen, in Tönen, Halb- und Viertelstönen, erwacht in ganz kurzer Zeit eine heiße Freude an der Erscheinung um ihrer selbst willen, an der Form der vernachlässigten, der bescheidensten Dinge. Ein neues malerisches ABC, ein neuer Kanon der Natur wird gefunden.

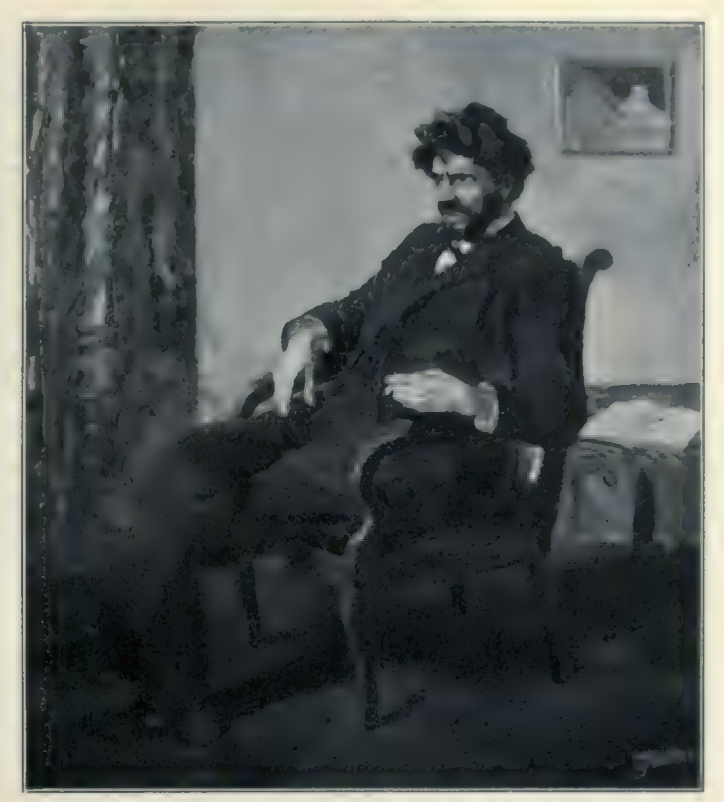
Und zwar dank der Empfänglichkeit der Sinne, die in der Entbehrung großstädtischen Dahinlebens nun erst recht nach der unendlichen Schöne der freien unberührten Natur hungrig geworden waren. Die Kunst ging von der Großstadt aus auf die Dörfer und ins Land hinaus. Fontainebleau liegt bei Paris. Segantini quälte sich kümmerlich in Mailand herum, ehe ihm die Eingebung für die Alpen kam. In Dachau, vor den Toren Münchens, in den bayerischen Vorbergen, in Goppeln, vor den Toren Dresdens, in den malerischen Dörfern am Abhange des Schwarzwaldes bei Karlsruhe siedelten sich die Maler der Landschaft in Kolonien an. Hoch im Norden, im ostfriesischen Torfmoor, in Worpswede, fanden sich Gleichgestimmte zusammen. Auf den Bauden des Riesengebirges überwinterten sie. Der „Saisonmaler", der ein paar Wochen hier, ein paar Tage dort herumschlenderte, wurde abgelöst vom siedlerischen Künstler, den es drängte, in der gewählten Landschaft heimisch zu werden auch mit seiner inneren Existenz, zu wurzeln mit den seelischen Fühlfäden. In diesem Drange nach ländlicher Bodenständigkeit aber gab der Künstler ein tiefinneres Verlangen all der Hunderttausende von ländlich Heimatlosen, all der großstädtisch Umhergewürfelten kund, ihnen gab er in seiner Kunst die ursprüngliche Heimat unser aller, die Natur zurück, befreit von Zufälligkeiten, gestimmt auf die vielfältigsten Stimmungen des Jubels und der Trauer, der Verzweiflung, der gefaßten Bescheidung und der ruhigen Verehrung ihrer unerforschlichen Schönheit und Tröstlichkeit. So erwuchs die Landschaftskunst mit mächtigem Aufschwunge aus einer Erzählerin und poetischen Reisebeschreiberin zur Seherin nicht nur, sondern auch zur



ROBERT WEISE DÄMMERUNG

IX. Internationale Kunstausstellung in München

Führerin in die Natur. Sie tut Pionier- und Vermittlerarbeit zugleich und ist, dank ihrer Gemeinverständlichkeit und schnellen Uebersichtlichkeit, für die Erhaltung und Förderung unserer seelischen Kräfte unendlich wichtig geworden, für gewisse Seiten des modernen Seelenlebens wichtiger vielleicht schon, als die Poesie und selbst als die Musik. Die Großstadt und ihre einseitig zivilisatorische Betätigung bedarf ihrer als eines Korrelates, sie, die Großstadt, ist es aber auch, die diese Kunst aus ihren wirtschaftlichen Ueberschüssen vornehmlich erhält und ernährt. Dann aber hat auch das flache Land seinen Anteil an dem Segen, mindestens kann es sich nach dem Gesetze der psychischen Relationen den seelischen Einwirkungen der modernen Landschaftskunst so wenig entziehen, wie etwa den wirtschaftlichen Folgen des modernen Verkehrs. Wir können wohl mit Fug von solcher Kunst als von einer typisch modernen Eroberung sprechen. Mag sie als eines unsrer wirksamsten Ausgleichsmittel der seelischen Trennungstendenzen des modernen, des großstädtisch bereicherten und doch zugleich verarmten Lebens ihre Mission erfüllen, bis eine neue Stufe der Kultur neue Schutzorgane für das Edelste im Menschen erfordert und entwickelt.



ALBERT WEISGERBER — BILDNIS LUDWIG SCHARF
IX. Internationale Kunstausstellung in München

GEDANKEN ÜBER KUNST

Große Kunst nimmt die Natur wie sie ist und richtet Augen und Gedanken auf das Vollkommenste in ihr; falsche Kunst spart sich die Mühe, indem sie, was ihr anstößig scheint, aus dem Wege schafft oder abändert. Die böse Wirkung solchen Vorgehens ist zwiefach. Erstlich wird die Schönheit, ihres eigenen Hintergrundes und ihrer Zusätze beraubt, nicht mehr als Schönheit genossen, ebenso wie das Licht, allen Schattens beraubt, nicht mehr als Licht genossen wird. Ein weißer Kanevas kann keine Wirkung des Sonnenscheins wiedergeben; der Maler muß ihn an einigen Stellen verdunkeln, ehe er ihn an anderen aufleuchten lassen kann. Auch kann keine ununterbrochene Reihenfolge des Schönen die wahre Wirkung der Schönheit hervorbringen; es muß sich von Minderwertigem abheben, ehe es die ihm eigene Macht entfalten kann. Die Natur hat meist ihre geringeren und edleren Elemente vermischt, wie sie Sonnenschein mit Schatten vermischt und so beiden den gebührenden Nutzen und Einfluß gibt. Der Maler, der den Schatten fortzulassen beliebt, kommt in der brennenden Wüste, die er geschaffen hat, um. Ruskin.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

INNSBRUCK. Der *Tiroler Künstlerbund* eröffnete am 5. Juli seine zweite Jahresausstellung in der Ausstellungshalle (am Saggen), von der ein Teil zu einem einfachen Ausstellungsraum umgestaltet wurde. Werke, die über das Mittelgut hinausragen, bietet die Ausstellung freilich nur wenige. Von EGGER-LIENZ ist das große Gemälde ›Nach dem Friedensschluß in Tirol 1809‹ aus der Modernen Galerie des Ministeriums für Kultus und Unterricht in Wien, und ›der Säemann‹ ausgestellt; THOMAS RISS brachte außer einem allegorischen Gemälde ›Die Wahl‹, ein gelungenes Porträt, eine stimmungsvolle Landschaft und einen Studienkopf; LEO PUTZ zeigt in mehreren Bildern eine andere Manier — breite, kecke Striche — als in den vorjährigen Bildern (›Schneewitchen‹ und ›Perlenfischer‹). Außerdem sind zu nennen: MAX BERNUTH, KARL JORDAN, MAX VON ESTERLE, O'LYNCH VON TOWN, H. J. WEBER (mit farbigen Lithographien), HERMANN KIRCHMAIER (mit kunstgewerblichen Entwürfen) und auf dem Gebiete der Plastik, die heuer in größerer Anzahl und besseren Werken vertreten ist, PERATHONER und LUKSCH.

A. SIKORA

MÜNCHEN. JOHN CONSTABLE, von dem die Kgl. Pinakothek bisher leider kein Werk aufzuweisen hatte, ist nunmehr auch hier vertreten und zwar durch das Bild ›Die Sandgrube‹, eine Landschaft mit aufziehendem Gewitter.



PHILIPP OTTO SCHÄFER — SONATA PACIFICA

IX. Internationale Kunstausstellung in München

DRESDEN. Dem Albertinum zu Dresden haben eine Anzahl Dresdener Kunstfreunde das bronzene Standbild Gustav Wasas von dem schwedischen Maler-Radierer ANDERS ZORN geschenkt. Die Figur ist eine verkleinerte Wiedergabe des Denkmals, das dem schwedischen Nationalhelden im Juli 1904 zu Nora in Schweden errichtet wurde. Dargestellt ist Gustav Wasa, wie er Weihnachten 1520 in Nora zuerst zu den Dalekarlen redete von der unwürdigen Knechtschaft, die man von den Dänen erdulde, und von der Freiheit, die man erkämpfen müsse. Der ganze heilige Zorn, die Begeisterung fürs Vaterland und die männliche Tatkraft sprechen aus dem Manne, wie er da bloßen Hauptes im Bauernkittel, vom Sturm angeblasen, dasteht. Es ist überaus erfreulich, daß dieses meisterhafte Werk der Monumentalplastik einer deutschen Sammlung einverleibt worden ist.

STRASSBURG. Im alten Schloß hier findet von Mitte September bis Mitte November eine ›Ausstellung der Denkmalpflege im Elsaß 1905‹ statt, die im Auftrage des Ministeriums vom Kaiserlichen Denkmal-Archiv veranstaltet wird und in drei Gruppen gegliedert ist. Es werden die wissenschaftlichen und technischen Hilfsmittel sowie Arbeiten der Denkmalpflege ausgestellt werden.

GRAZ. Im Oktober und November veranstaltet der Verein bildender Künstler Steiermarks im Grazer Landesmuseum seine 6. Jahresausstellung, zu der die Anmeldungen bis 15. September, die Einlieferung bis 30. September geschehen soll.

WEIMAR. Im Großherzoglichen Museum für Kunst und Kunstgewerbe findet bis zum September eine Ausstellung von 33 Werken PAUL GAUGUIN'S statt.

MÜNCHEN. Die *Galerie Heinemann* hat eine Reihe von Skulpturen STEPHAN SINDING'S ausgestellt, die ein charakteristisches Bild von dem Schaffen des Künstlers geben.

FRANKFURT. Die 7. Jahresausstellung der Frankfurter Künstler findet vom 5. November bis 3. Dezember in den Räumen des Frankfurter Kunstvereins statt. Anmeldung und Einlieferung hat an die Geschäftsstelle dieses Vereins bis spätestens 23. Oktober zu erfolgen.

ST. PETERSBURG. Die Abteilung der modernen Bildnismalerei auf der historischen Ausstellung im Taurischen Palais ist nicht sehr groß, aber recht interessant. Ein Clou der Ausstellung ist J. RJEPINS Kolossalgemälde ›Der Reichsrat‹. Von ULJANOW stammt ein Porträt des Schriftstellers Balmont. Vorzügliche Porträts des Akademikers Ssavitsch, des Ministers Walujew und Struves zeigen uns das künstlerische Können ihres Autors KRAMSKOI im vollsten Lichte. Die Bilder GUES sind wenigst interessant, jedoch lässt sich von den Porträts Herzens, Kostylews, Tolstois, M. L. Tolstois und dem Selbstporträt nur Lobenswertes sagen. Von JAROSCHENKO ist nur ein Bild ausgestellt, welches von dem Können des Malers keinen rechten Begriff gibt. Vorzüglich dagegen ist K. MAKOWSKI vertreten. Die Porträts Alexanders II., Weimarus, Murawjew-Amurskis sind ausgezeichnete Sachen. Ganz besonders müssen die Arbeiten eines unserer talentvollsten Porträtisten, W. SSJEROWS, herausgestrichen werden. Großartig ist das von ihm ausgestellte Porträt der Schauspielerin Jermolowa, ferner das Porträt des Grafen Ssumarokow-Elston, sowie das Damenporträt mit dem Kaninchen. In der Charakteristik vorzüglich ist auch das Porträt Alexanders III. BRAS stellt auch einige äußerst interessante Bilder aus. Von den Ausländern sind neben anderen LENBACH, ZORN und BESNARD gut vertreten. Die historische Abteilung umfaßt eine Epoche von beinahe zweihundert Jahren. Es sind Arbeiten von den ersten russischen Bildnismalern NIKITIN und MATWEJEW, ferner von LEVITZKI, BOROVIKOWSKI, KIPRENSKI, BRÜLLOW, und von vielen anderen ausgestellt. Von den Ausländern ist ganz besonders gut ROSSLAIN vertreten. Ferner sind neuentdeckte Bilder von GREUZE ausgestellt. A. B.



IX. Internationale Kunstausstellung in München

OTTO HIERL-DERONCO
MEDJA

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

BERLIN. Von der Akademie der Künste. Die vom Gesamtsenate der Akademie vollzogene Wahl des Geheimen Regierungsrats Professors JOHANNES OTZEN zum Präsidenten der Akademie hat die Allerhöchste Bestätigung erhalten. Zu seinem Vertreter wurde, wie bisher, der Musiker Professor Dr. JOSEF JOACHIM bestimmt. Der Verwaltungschef der Akademie, Erster Ständiger Sekretär, Professor Dr. VON OETTINGEN hat, wie gemeldet wird, aus Gesundheitsrücksichten um die Entlassung aus dem Staatsdienste nachgesucht. — Der akademische Senat verliert am 1. Oktober sein Mitglied Professor ADOLF BRÜTT, der von gleichem Zeitpunkte ab die Leitung eines Meisterateliers an der Großherzoglichen Kunstschule in Weimar übernehmen wird. Zu seinem Nachfolger hat die Genossenschaft der Ordentlichen Mitglieder den Bildhauer Professor PETER BREUER gewählt. Als Nachfolger des im Januar verstorbenen Professors Dr. R. Siemering ist kürzlich Professor OTTO LESSING zum Mitgliede des Senates berufen worden. In den Kreis des Senates wieder eingetreten ist jüngst der Maler Professor LUDWIG KNAUS, der mit Genehmigung des Kaisers und Königs zum »Ehrensenator« vom Kurator der Akademie ernannt wurde. Diese Stelle hatte erstmalig ADOLF MENZEL inne.



LEO PUTZ — IM ZAUBERGARTEN

IX. Internationale Kunstausstellung in München

LEIPZIG. Fürst PAUL TROUBETZKOY's Tolstoi-Büste wurde vom Rate der Stadt Leipzig für das Städtische Museum erworben.

MÜNCHEN. Der Maler GEORG WINKLER erhielt das Stipendium des bayerischen Kultusministeriums zu einer Italienreise im Betrage von 2400 M., der Maler und Radierer WILLI GEIGER, ein Schüler Franz Stucks, das Schack-Stipendium, aus dem für zwei Jahre je 3000 M. zur Weiterbildung in Italien oder Spanien gewährt werden.

CHARLOTTENBURG. Die Maler PAUL GEPPERT und MAX REIMER, beide aus Berlin, erhielten aus der Karl Haase-Stiftung je ein Stipendium von 1000 Mark.

LÜTTICH. Die hiesige Internationale Kunstausstellung verlieh an folgende deutsche Künstler Auszeichnungen, nämlich die goldene Medaille an KARL MARR, FRITZ BURGER und KARL LANGHAMMER, die silberne an OLAF JERNBERG, FR. KALLMORGEN, KARL KAPPSTEIN und MOMME NISSEN.

DÜSSELDORF. Auf der 21. Jahresausstellung zu Salzburg erhielten W. SCHMURR-Düsseldorf auf sein Ölgemälde »Herrenporträt« und HEINRICH HERMANNS-Düsseldorf für seine Kollektion die goldene Staatsmedaille. Die silberne Staatsmedaille erhielt FRITZ VON WILLE-Düsseldorf für sein Ölgemälde »Frühlingslüfte«. Das Bild »Liebesfrühling« von AUGUST ZINKEISEN, ausgestellt 1902 auf der hiesigen Deutsch-nationalen Kunstausstellung, wurde für das Museum in Essen angekauft.

GESTORBEN. In Paris der Maler JEAN JACQUES HENNER, 75 Jahre alt, geboren 1829 in Bernweiler im Elsaß. — In Neapel am 24. Juli der Maler F. MARTINI, 76 Jahre alt.

DENKMÄLER

GREIFSWALD. Hier wurde das von Bildhauer ERNST WENCK geschaffene Denkmal für Kaiser Wilhelm I. enthüllt.

STRASSBURG. Der Fonds für das geplante Kaiser Wilhelm-Denkmal in Straßburg hat die Höhe einer Viertelmillion erreicht und es ist nunmehr die Einladung zur Beteiligung an einem engeren Wettbewerb ergangen an LUDWIG MANZEL, ADOLF BRÜTT, WILHELM VON RÜMANN, HUGO LEDERER und LOUIS TUAILLON, die sämtlich zugesagt haben. Dem Preisgericht gehören an: Professor von Zumbusch in Wien; Geheimrat Bode in Berlin; Professor Theodor Fischer in Stuttgart und Geheimrat Henry Thode in Heidelberg. Den Vorsitz führt der Statthalter von Elsaß-Lothringen. Einlieferungstermin für die Entwürfe ist der 1. Januar 1906.

DARMSTADT. Die lebensgroße Statue eines sitzenden Buddha, deren Ausführung der Großherzog als Erinnerung an seine große indische Reise — wie in dieser Zeitschrift schon früher gemeldet — Prof. HABICH übertragen hatte, ist nun vollendet und im Park des Jagdschlosses Wolfsgarten bei Darmstadt aufgestellt worden. Zum erstenmal ist dabei Odenwälder Syenit als Material für ein künstlerisches Werk benutzt. Der harte Stein ist außerordentlich schwer zu bearbeiten, wirkt aber, wie nun durch Habichs Buddhastatue bewiesen, ganz prächtig dekorativ. -r-



CHARLES FREDERIK ULRICH DAME IN SCHWARZ
IX. Internationale Kunstausstellung in München

VERMISCHTES

BERLIN. Bei der Akademie der Künste werden demnächst an Reise- und Rompreisen für 1906 zur Ausschreibung kommen: a) die beiden großen Staatspreise für preußische *Bildhauer* und *Architekten* in Höhe von je 3300 M., b) der Preis der *Dr. Paul Schultze-Stiftung* in Höhe von 3000 M. für Bildhauer, die ihren Studien auf den Unterrichtsanstalten der Akademie noch obliegen, und c) die Preise der beiden *Michael Beerschen Stiftungen* in Höhe von je 2250 M. für *jüdische Maler* aller Fächer und für *Kupferstecher*. — Die Stipendiaten sind zu einjährigen Studienreisen nach Italien verpflichtet, die Architekten indessen nur dann, wenn sie es bisher studienhalber noch nicht besucht haben. Die Stipendiaten der Michael Beerschen Stiftungen haben sich acht Monate in Rom aufzuhalten. — Schließlich kommt auch das vorläufige Stipendium der *Blechenschen* Stiftung in Höhe von 600 M. zur Verleihung an einen Landschafter der Berliner Akademie, der eine kurze Studienreise zu machen hat. Dieses Stipendium wird in dieser Höhe wohl zum letzten Male ausgeschrieben werden, da zum nächsten Fälligkeitstermin im Jahre 1909 zum ersten Male das Stipendium in der von der Stifterin bestimmten Höhe von 1500 M. und dann alljährlich zur Verleihung kommen wird. — Die Bedingungen für die Zulassung zu den jährlichen Wettbewerben sind von Mitte September ab bei allen deutschen Kunstakademien erhältlich. ***

DÜSSELDORF. Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen eröffnet einen Wettbewerb um die Ausschmückung eines Foyers in dem neuerbauten Stadttheater zu Barmen und ladet die Düsseldorfer Künstler zur Einsendung geeigneter Entwürfe ein. Das Honorar für die Ausschmückung beträgt 20000 M., außerdem sind drei Preise im Gesamtbetrage von 2000 M. ausgesetzt. Die näheren Bedingungen des Wettbewerbes, sowie die Aufrisse des Foyers sind durch die Geschäftsstelle des Kunstvereins, Elisabethstraße Nr. 26, kostenfrei zu beziehen. Der Schlußtermin für die Einlieferung der Entwürfe ist der 2. Januar 1906.

WIEN. Die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst erteilte FERDINAND ANDRI's farbiger Originallithographie in einer beschränkten Konkurrenz den Preis von 3000 Kr., wofür die Arbeit in Besitz der Gesellschaft übergeht, die sie ihren Mitgliedern als diesjähriges Prämienblatt darbieten wird.

BASEL. Dem soeben erschienenen 57. Bericht der Oeffentlichen Kunstsammlung in Basel über das Jahr 1904 entnehmen wir folgendes: Die Gemäldesammlung wurde um 13 Stück vermehrt, darunter drei Werke von E. STÜCKELBERG, ein R. KOLLER etc. Als Deposita erhielt die Sammlung von der G. Keller-Stiftung und Privaten weitere fünf Gemälde, darunter SEGANTINI's »An der Tränke« zugewiesen. Aehnlichen Zuwachs erfuhr das Kupferstichkabinett und die Bibliothek. Dem Bericht ist eine Studie »Der Klassizismus in Basel« von Daniel Burckhardt beigegeben.

HAAG. Das aus der hiesigen Kgl. Gemäldegalerie gestohlene Werk von Franz Hals wurde von einem Privaten in Antwerpen erworben, der von seiner Herkunft nichts wußte, es aber nun bereits an die Eigentümerin zurückgelangen ließ. Inzwischen ist man auch des Diebes habhaft geworden.

BERLIN. Der Neubau für die Akademie der Künste am Pariserplatz, dessen baukünstlerische Leitung dem Architekten des Kaisers, Hofbaurat IHNE, anvertraut ist, wird gegen Ende nächsten Jahres fertiggestellt sein. In ihm werden die vornehmsten Korporationen der Akademie, »akademischer Senat« und »Genossenschaft der Ordentlichen Mitglieder« Unterkunft finden. Den von der Akademie statutengemäß zu veranstaltenden Ausstellungen wird besondere Fürsorge zugewandt werden. Die Ausstattung der Ausstellungssäle wird eine besonders vornehme und, weil auf den Erfahrungen der Neuzeit beruhend, in Bezug auf die Beleuchtung etc. äußerst vollkommen sein. — Ein Teil des bildnerischen Schmukes des alten Akademiegebäudes Unter den Linden soll auf dem Neubau Verwendung finden. ***



EMIL THOMA FELDARBEIT
IX. Internationale Kunstausstellung in München

DESSAU. Der Anhaltische Kunstverein veranstaltete laut seinem soeben erschienenen Jahresbericht 1904/05 in den Monaten Oktober 1904 bis März 1905 49 Künstler-Sonderausstellungen, darunter Hans Thoma, G. Schönleber, Leo von König, Die Elbier. Kunstwerke wurden für M. 16679.50 verkauft. Der Verein hat auch in diesem Jahre eine Zunahme an Mitgliedern (von 1480 auf 1557) zu verzeichnen.

BERLIN. Der Verband deutscher Illustratoren veröffentlicht soeben eine Liste von 463 Künstlern, die sich ausdrücklich verpflichtet haben, die Vervielfältigungsrechte ihrer Zeichnungen bei Honorarabschlüssen unter 25 Mark nicht mit einzubegreifen. Das Mitgliederverzeichnis des Verbandes weist am 1. April 1905 441 Künstler auf.

BERLIN. In deutschen Künstlerkreisen hatte sich unmittelbar nach dem Ableben Menzels eine äußerst lebhafte Bewegung dafür entfaltet, daß in Berlin ein *Menzel-Museum* begründet werden möge und eine mit mehr als 1000 Unterschriften deutscher Künstler bedeckte Petition ist an beide Häuser des Landtages abgesandt worden. Diese Petition ward vom Abgeordnetenhause nicht beraten, und ist infolgedessen als erledigt zu betrachten. R

MÜNCHEN. Auf der IX. Internationalen Kunstausstellung im Glaspalast erwarb der bayerische Staat noch folgende Gemälde: C. Holsoe, »Interieur mit einem kleinen Mädchen«; J. E. Blanche, Damenbildnis; Emma Ciardi, »Die Sänfte«; endlich Giuseppe Casciaro, »Graue Stimmung« und »Monte Solvaro auf Capri«.

Zu unserm Bericht in Heft 22 über den *Meinungsstreit um den Impressionismus* ist aus den seither erschienenen weiteren Aeußerungen beider Parteien in der »Frankfurter Zeitung« noch nachzutragen:

Henry Thode erklärt, er habe Liebermann nicht angegriffen, seinem konsequenten Naturstudium vielmehr Anerkennung gezollt und die ehrliche Ueberzeugung der Impressionisten betont. Dagegen habe er freilich das Ungesunde unserer Kunstverhältnisse im Ausstellungswesen und den nahen Beziehungen zwischen Künstlern, Kunsthändlern und Kunstschriftstellern dargelegt. Liebermanns Zitat von dem Unsinn, der nur aus Geschäftsrücksichten von einer Berliner Clique ausposaunt werde, sei weder von ihm gesprochen noch in einem Referat gedruckt, soweit sie Thode zu Gesicht gekommen. Max Liebermann spricht daraufhin seine Befriedigung aus, daß Thode einen Teil der verächtlichen Aeußerungen gegen die moderne Kunstrichtung als nicht gefallen bezeichne. Er bestreitet aber Thode das Recht, sich über den Impressionismus öffentlich vernehmen zu lassen. Für ihn, Liebermann, gebe es gute und schlechte Kunst, Thode finde in dem, was er für Gemüt halte, nur zu oft Ersatz für das mangelnde Können. Daher weise er die Lobsprüche, die Thode seiner Kunst zolle, auf das ernsteste zurück.

Julius Meier-Gräfe bringt dann noch einen An-



ALEXANDER KOSTER DEM UFER ZU
IX. Internationale Kunstausstellung in München

griff auf Thode, weil er sein Buch »Der Fall Böcklin« nicht durch Widerlegung der darin enthaltenen wissenschaftlichen Argumente bekämpft, sondern ihn, den Autor, moralisch verdächtigt habe durch Unterschiebung unsachlicher, kunstfeindlicher und unpatriotischer Beweggründe. In letzter Instanz handle es sich um zwei Weltanschauungen, die miteinander im Kampf ständen. Zur Entscheidung dieses Kampfes habe der Fall Böcklin beitragen können. Thode und Thoma aber hätten die Klärung zu hindern versucht.



LUMA VON FLESCH-BRUNNINGEN SCHLANGENZAUBER
IX. Internationale Kunstausstellung in München

NEUE BÜCHER

Oskar Miller, »Das Grundprinzip der Kunst« und »Von Stoff zu Form«. Verlag von Huber & Co. in Frauenfeld. Preis M. 1.60.

In zwei Broschüren hat hier ein in der Schweiz wohlbekannter Kunstsammler sein ästhetisches Glaubensbekenntnis niedergelegt. Oskar Miller ist ein verdienter Propagandist für zwei Schweizer Künstler, deren Namen den künstlerischen Fortschritt der Schweiz bedeuten: Ferdinand Hodler und Kuno Amiet. Wie man aus seinen schriftstellerischen Auslassungen, einer scharfsinnig und logisch gefügten Gedankenentwicklung ersehen kann, repräsentiert er den raren Typus des schauenden und verstehenden Kunstfreundes, der sich mit freilich etwas einseitiger Zuhilfenahme der Dogmen bekannter Aestheten aus Kunstschriftsteller- und Künstlerkreisen eine besondere ästhetische Wahrheit zurechtlegt und dabei die Erscheinungen, die seinen Zwecken dienstbar sind, in geschickter Weise um sich gruppiert. Den Vorzug aus den Essays, die in dem Bändchen »Von Stoff zu Form« vereinigt sind, möchte ich der Abhandlung über die Werke von Kuno Amiet einräumen, in der der Verfasser entschiedenes lehrhaftes Talent entwickelt und seine Ueberzeugung von den malerischen Werten glaubhaft darzustellen weiß. Der Abhandlung »Das Grundprinzip der Kunst« liegen korrekte Analysen künstlerischer Phänomene zugrunde. Die Schrift gipfelt in der Aufstellung eines rein formalistischen Prinzips, dessen Richtigkeit mit Einschränkungen von jedem billig Denkenden zugegeben werden muß. In der Systematik, den Kausalzusammenhang herzustellen, in einzelnen psychologischen Definitionen ist Miller nicht immer einwandfrei und wie viele, denen die geschmähte Wissenschaftlichkeit abgeht, stellt er, ohne der angriffsschwachen Stellen zu gedenken, Behauptungen auf, zieht er Parallelen, die nicht auf ihre Richtigkeit nachgeprüft werden wollen. Aber das alles fällt bei der Urteilssprechung nicht in Betracht: Erfreuliche Hauptsache bleibt, daß hier von einem vorgeschrittenen ästhetischen Standpunkt aus entwickelt und dargelegt wird und daß diese Darlegung von einem kunstschriftstellernden Mann kommt, von dem man sagen



HEINRICH ZÜGEL IN DER ABENDSONNE
IX. Internationale Kunstausstellung in München

muß: er ist ernst zu nehmen. Und in diesem Sinne wünsche ich den Künstlern noch recht viele Millers.

Zürich — Dr. Hermann Kesser

Friedrich Preller der Jüngere. Tagebücher des Künstlers, herausgegeben und biographisch vervollständigt von **Max Jordan**. Mit 36 Abbildungen. München-Kaufbeuren 1904, Vereinigte Kunstanstalten. Geb. M. 10.—.

Die Tagebücher eines Malers, wie Preller d. J., sind für die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts eine sehr willkommene Quellenschrift. Preller als der begabte Sohn eines berühmten Vaters stand mit so viel interessanten Persönlichkeiten zeitlebens in Verkehr, daß uns seine ausführliche Lebensgeschichte vielleicht noch mehr Beiträge gibt zum Verständnis anderer als seiner selbst. Die Kenntnis von Prellers Lebensgang erklärt uns etwas zunächst Unverständliches an seinem malerischen Hauptthema. In einer starken Pietät scheint der persönliche Kern der Malerei des jüngeren Prellers zu liegen. — Das wird gerade durch eine sehr ausführliche vom Freunde feinfühlig ergänzte Autobiographie klar. Sehr bedauerlich ist's, daß dem inhaltreichen Buch ein Personenverzeichnis fehlt, das würde schon bei der Durchsicht das vielfach Interessante des Buches erkennen lassen und dem Quellensucher die ständige Benutzung des Buches erleichtern. Erfreulich ist die chronologische Anordnung der Bilder Prellers, und wenn auch die Mehrzahl der Abbildungen von Prellerschen Werken, die das gediegene Buch zieren, bei den jüngeren Generationen wenig Freude wecken wird, rückwärtsschauende Freunde und Fremde Prellers fühlen sich doch auch auf einen Weg geführt, von dem aus die künstlerische Welt des letzten Jahrhunderts ihre besonders charakteristische Formation und Flora zeigt. — E. W. B.

Blätter für Gemäldekunde von Dr. Theodor von Frimmel. Zu beziehen durch die Buchhandlung Gerold & Co., Wien I, Stephansplatz 8. Jedes Heft etwa 1 M. (Bisher erschienen 13 Hefte.)

Bildersammler und Bilderkenner sind im allgemeinen recht stille Leute, die um so seltener ihre Besucher über die Kunstweisen und Kunstwerte ihrer Gemälde aufklären, je mehr sie sich dem Studium ihrer Schätze hingeben. Th. v. Frimmel hat sich nun zwar durch Geschichten und Kataloge bedeutender Galerien und kritische Werke zur Gemäldekunde einen Namen als Bilderkenner erworben, der ihn ganz besonders zur schrullenhaften Schweigsamkeit berechtigen dürfte. Aber Frimmel macht's gerade umgekehrt. Er gibt ganz allein Blätter für Gemäldekunde heraus, und hier teilt er anderen Bilderfreunden und Sammlern seine reichen Kenntnisse über Galerien, über Maler, Malergruppen, über verschollene und wiedergefundene Originale, über Maltechnisches mit. Die Auswahl der Themata ist zweifellos geschickt und obwohl es gewiß nicht an Zeitschriften für ältere Kunst fehlt, pflegen Frimmels gut illustrierte Blätter für Gemäldekunde ein eigenes Gebiet in origineller Weise und kommen gerade einem Wunsche ernster Bildersammler entgegen, den sonderbarerweise ältere Kunstzeitschriften selten erfüllen. Auch die Kunstliterarischen, die persönlichen Notizen über Künstler, die Notierungen von Preisen des Kunsthandels und der »Briefkasten« der Frimmelschen Blätter überzeugen in sehr einladender Weise von dem Geschick, der Umsicht und den reichen Erfahrungen und Kenntnissen des erfreulicherweise sehr mitteilsamen Herausgebers und Redakteurs: Theodor v. Frimmel. — B.

Volbehr, Th., Bau und Leben der bildenden Kunst. (Aus Natur und Geisteswelt. Bd. 68.) Mit 44 Abbildungen. Leipzig 1905. (B. G. Teubner.) M. 1.—, geb. M. 1.25.

Wie der Titel des Schriftchens recht gut andeutet, wird in ihr die Kunst einmal mehr naturwissenschaftlich betrachtet. Ohne sich etwa in besondere physiologische Betrachtungen zu verlieren, gibt uns Volbehr hier sehr viel von Naturwissenschaftlern gefördertes Material, um uns so das künstlerische Schaffen der Völker und der Einzelnen unter den verschiedenen Himmelszonen besser verstehen zu lassen. — Da Volbehr bei dieser mehr kosmischen Betrachtung auch die primitivsten Kunstäußerungen der Völker seelisch zu erklären hat, konnte er sich natürlich nicht mit einer sehr schwierigen begrifflichen Erklärung des »Kunstwerkes« aufhalten. — Das ist sehr gut, denn bei Vermeidung fruchtlosen Verfechtens ästhetischer Meinungen hat uns Volbehr etwas geschrieben, das für ein doppeltes Publikum Wert besitzt. Das Buch ist sehr geeignet, dem Heranwachsenden in die Hand gegeben zu werden, der anfängt, zu schauen, nachzudenken, zu urteilen. Es ist viel nützlicher, fruchtbarer für die, die viel schauen wollen, als eine dickleibige Kunstgeschichte. Aber das kleine Buch gibt auch dem kunstgeschichtlich Wissenden und dem, dem das Auge fortwährend künstlerische Fragen gibt, manche gute weiteranregende Antwort. Unter Deutschlands ganz billigen Büchern sind solche Gaben selten, gewiß — wie dies so oft bei führenden Menschen der Fall — ist auch Volbehrs Meinung in manchen Fällen zu apodiktisch, auch hätte er statt der zitierten Gewährsmänner auf die Quellen dieser besser zurückgehen sollen, aber das ist in Anbetracht des guten Ganzen gern in Kauf zu nehmen. — Bredt

Daun, Dr. Berthold, Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Ein Grundriß der modernen Plastik und Malerei. 12 Lfgn. mit mehr als 250 Abbildungen. Charlottenburg 1904. (Georg Wattenbach.) 1.—4. Lieferung je M. 1.20.

Mit einem literarischen Bedürfnis des Publikums kann das Erscheinen so vieler Kunstgeschichten des 19. Jahrhunderts entschieden nicht erklärt werden, denn an solchen ist kein Mangel. Erklärlich ist für den Kunsthistoriker das Erscheinen so vieler gleichartiger Werke nur aus einem Grunde. Kein Kunsthistoriker kann mit der Geschichte des uns nächstliegenden Jahrhunderts ganz zufrieden sein. Jeder Kollege glaubt die Aufgabe besser lösen zu können. Wenn das Kunstgeschichte-Schreiben so weiter blüht, wird man die wenigen Kunsthistoriker rühmen müssen, die ihre Lust, etwas besser zu machen, unterdrückt haben. Dauns hier angezeigtes Werk hat einen Vorzug. Es beschränkt sich auf Plastik und Malerei und auch auf diesem engeren Gebiete will es uns nicht mit allen möglichen Namen belasten. Das Werk führt uns dafür möglichst nahe zu den Führern, deren Art uns auch die Kleineren verstehen lehrt. Ein abschließendes Urteil läßt sich allerdings über das Werk, das in Lieferungen erscheint, nicht bilden. Sicherlich dient aber das tiefere Eingehen in die Kunst Einzelner besser der künstlerischen Erziehung als Werke voller Namen und Daten. Und künstlerisches Interesse wecken ist besser als mit Kunstgeschichten Belastungsproben fürs Gedächtnis anzustellen. Möchte Daun auch in der Kunst der Gegenwart lieber zu wenig Namen nennen, als daß er versäume, auf den geistigen Gehalt der verschiedenen künstlerischen Strömungen und deren gesamtes Ziel seine Leser aufmerksam zu machen. — Dr. E. W. B.

Redaktionsschluß: 3. August 1905 — Ausgabe: 17. August 1905

Für die Redaktion verantwortlich: F. Schwartz

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. — Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtlich in München



Madonna



MARTIN SCHÖNBERGER — FRÜHLINGSALLEGORIE

IX. Internationale Kunstausstellung in München

DIE IX. INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IM MÜNCHENER GLASPALAST

Von Fritz von Ostini

(Schluß)

In der *Luitpoldgruppe* fehlt es heuer vielleicht an Schlagern, nicht an guten Bildern. Hans v. Bartels zeigt wieder an der heterogensten Aufgabe, daß es für seine phänomenal entwickelte Wasserfarbentechnik keine Grenzen der Möglichkeit mehr gibt. Seine Fischersfrau im heißen düsteren Rot des Kaminlichtes und seine Mäher im blitzenden Sonnenschein der tauigen Frühe sind ebenso treffend geschildert, wie der holländische Uferdamm bei schwerer See im kalten Licht eines nordischen Wolkenhimmels. Ein schönes Vorwärtsgehen zeigt auch der koloristisch stark begabte Raoul Frank, dem es wohl James Paterson ein wenig angetan hat, ohne daß er darum in ein unpersönliches Nachahmen geriete. Hans Völker's Aquarelle — namentlich die silberige „Ebbe“! — stehen auf gleicher Höhe. Eugen Bracht, der sich von der dramatischen Landschaft jetzt mehr der lyrischen zuzuwenden scheint, überrascht durch tiefe Innigkeit in seinen Jahrzeitenbildern, Karl Küstner besonders in seinem Vorfrühling und seinem abendlichen Isartal bei Tölz durch eine ungewöhnliche Kraft in der Linie wie in der Farbe seiner Landschaft, die dabei doch eines ruhevollen Tones nicht entbehrt. Zwei Hochgebirgsbilder von Fritz Baer lassen wieder das stürmische Temperament dieses wagemutigen Künstlers bewundern; ein kleiner Herbstabend mit dem Blutenburger Schlosse, nicht minder keck hingeworfen, ist dabei von höchstem dichterischem Reiz. Nicht ohne Bangen wird der Freund an Hermann Urban's edlem Streben und hoher Begabung dessen Entwicklung als Maler verfolgen. In seinen neuen Bildern hat freilich Urbans persönlicher Stil Geschlossenheit und Freiheit von allen fremden Einflüssen gewonnen, er hat aber auch das Streben nach Farbe fast ganz aufgegeben zugunsten eines rein graphischen Vortrags mit schwarzen Tiefen und kaltem Weiß, einer Art, der das Körperhafte verloren zu gehen droht. Und es wäre sehr schade um Hermann Urban! Vielleicht aber ist diese schwärzliche, durchsichtige Malerei nur das Ergebnis der neuen enkaustischen Technik, welche sich der nimmermüde Experimentierer gewählt. Dann wird ihn in dieser Ausstellung die Nachbarschaft farbigerer Bilder schnell belehren, daß sein neuer Weg nicht der rechte ist. Dagegen haben Franz Hoch's Landschaften ersichtlich an farbiger Kraft und Intensität des Lichtes gewonnen und dabei zeichnet sie eine sichere Ruhe aus, die z. B. Olaf Jernberg's sonnigem, aber gar zu wild hingebürstetem Kornfeld im



ALEXANDER ROCHE AUSFAHRT

IX. Internationale Kunstausstellung in München

Mai nicht eigen ist. Wenzel Wirkner hat in seinen Bildern eine sinnige, innerliche Art, die immer mehr zum eigenen Stil wird, Erich Kuithan's Obsternte einen Schimmer von Romantik, der den Gegenstand seltsam verklärt, Ernst Liebermann's altertümlich behagliche Bergstraße ist ähnlich durchklungen von einem liebenswürdigen Volksliedton und echte Poesie weht in Heinrich Brünne's dunklem Sommerabendbild.

Eine ganze Anzahl von Treffern hat Karl Blos zu verzeichnen, dessen ehrliche, selbstsichere Kunst jeden, aber auch jeden artistischen Kunstgriff verschmäht und nur absolut reine Werte bietet. Das Idealbildnis eines Jünglings „Der Wanderer" steht an erster Stelle, aber auch die beiden Mädchenbilder und die zwei männlichen Porträts stehen nicht nach. Voll Liebenswürdigkeit und anziehender Betonung des Kindlichen ist Georg Schuster-Woldan's Mädchenporträt und das Konterfei eines robusten Waidmannes steht in seiner Art nicht nach. Raffael Schuster-Woldan ist vertreten durch eine geheimnisvolle Komposition „Das Leben", in der eine schöne nackte, mit einem Kinde kosende Frau mit zwei bekleideten ernsthafteren Damen kontrastiert. Himmlische und irdische Lebensauffassung? Gekonnt im Sinne der alten Meister ist auch hier wieder vieles in hohem Maße, aber ein bißchen mehr klaren und frohen Gegenwartssinn möchte man dem talentvollen, vielumstrittenen Eklektiker dennoch wünschen. Wie viel frisches, warm pulsierendes Leben war in Lenbach, dessen Vorbild doch wohl Raffael Schuster auf diese Wege in der Malerei gebracht hat! Carl Marr hat nur eine Kleinigkeit, einen geschmackvoll in rechteckigen Rahmen komponierten Mädchenkopf ausgestellt. Adolf Heller bleibt sich in seinem, nach gewissen Engländern orientierten, breiten und tonigen Vortrag gleich, nur fehlt es seinem Fleisch manchmal ein wenig an Natürlichkeit und Frische und er liebt gewagte Zusammenklänge in den Farben. Das große Prinz-



IX. Internationale Kunst-ausstellung in München

HENRY CARO-DELVAILLE
DIE DAME IN WEISS

regentenbildnis von Walter Thor ist kräftig und harmonisch hingesetzt, eine Primamalerei mit breitem Pinsel, nur ist des leeren Raumes um die Figur herum zuviel; auch den Damenbildnissen dieses Künstlers sind gleiche malerische Vorzüge nachzusagen. Rein durch die Linie wirkt Fritz Kunz in seinen vornehmen, superb gezeichneten Frauenprofilen; in seinen größeren Werken „An Fra Angelico" und „St. Franziskus' Rückkehr vom Monte Alverno" macht sich eine absichtliche feierliche Temperamentlosigkeit, ein künstlerischer Quietismus bemerklich, die gefährlich werden und dieses offenbare Talent schnell zur Manier führen könnten, eine Manier, die dann von der langen Weile nicht weit weg wäre. Hans Lietzmann, Curt Rüger, Edmund Harburger, Ph. O. Schäfer, die Tiermaler D. Holz und R. Strebel, der Stilllebenmaler Willmann und der geschickte Bleistiftspezialist Attilio Sacchetto zeigen die bekannten und anerkannten Vorzüge. Als homo novus erscheint Albert Sterner mit einem großen Kinderbildnis, das dekorativ wie als Porträt wirksam ist, an dem aber die etwas verblasene und süßliche Mache breiter Partien stört. Sterners Porträt eines eben mit einer Terz abgeführten und auch sehr deprimiert aussehenden Fechters entbehrt nicht einer starken Komik. Kernige und gesunde Malerei bietet Hans von Faber du Faure in seinem Bauernbürgermeister. Ein Maler auf guten Wegen! Von Karl Ziegler ist das vornehm kühl gehaltene Konterfei einer Dame im Empiregewand, von Hans Looschen ein interessantes, von Drachen gehütetes Märchenweib, von Kunz Meyer ein treffliches Selbstbildnis in Künstlerhausball-Kostüm zu sehen, von M. v. Kurowski ein tüchtiger Knabenakt und das, in seinem wehmütig matten Ton sehr anziehende, nicht minder tüchtig gemalte Bild einer Mutter mit Kind, von Erich Riefstahl ein prächtiges kleines Stilleben mit altem Porzellan. Walter Geffken stellt uns in einem Gruppenbildnis mit lebensgroßen Figuren ein paar kunstliebende Freunde — und sich selbst darunter — vor; eine Arbeit, die überaus sympathisch und von der ungezwungenen, taktvollen Natürlichkeit ist, die Geffken nie



RAFFAEL SCHUSTER-WOLDAN — DAS LEBEN

IX. Internationale Kunstausstellung in München



RENÉ XAVIER PRINET — IM ATELIER
IX. Internationale Kunstausstellung in München

verläßt. Das große Familienstück „Die goldene Hochzeit" von WALTER FIRLE ist wieder durch die feine und sorgsame Beobachtung des Lichtes ausgezeichnet, wie des Malers beste frühere Arbeiten. Schließlich sei noch hingewiesen auf J. A. SAILER's ein wenig dunkel gehaltene aber in ihrer vollsaftigen sicheren Malerei höchst beachtenswerte Pferdebilder.

Den Künstlern des *Auslandes* ist die ganze Westhälfte des Glaspalastes freigegeben, und die Beteiligung der verschiedenen Nationalitäten war der Zahl nach eine höchst erfreuliche. Auch der Durchschnittswert der Bilder ist gewiß ein respektabler, — was fehlt, ist eben, wie schon gesagt, in den meisten Sälen der frische, fröhliche Zug. Eine bemerkenswerte Ausnahme macht die *Schweiz*. In CHARLES GIRON's Monumentalbild „Schwingfest im Berner Oberland" ist vielleicht das bedeutsamste „Stück Arbeit" gegeben, das wir heuer im Glaspalast zu sehen bekommen, eine das Schwerste bewältigende Kraft und ein gediegenes, vielseitiges Können imponieren uns in diesem Werke. Als Malerei ist das Bild freilich „französischen Ursprungs", aber die treffliche Beobachtung der zahllosen kernigen, echten Charakterfiguren, aus denen es sich



E. AMAN-JEAN DAME MIT BERNSTEINHALSBAND
IX. Internationale Kunstausstellung in München

zusammensetzt, sichert ihm den Ehrenplatz im *Schweizer* Saal. Auch FERDINAND HODLER's bekannter „Rückzug von Marignan" hängt hier, einer der stärksten und gesündesten Anläufe, die der manchmal doch recht wunderliche Künstler nimmt, um einen neuen Dekorationsstil zu schaffen. CUNO AMIET's große und wirkungsvolle Tafel „Pracht des Abends" mit den fünf Schweizer Mädels zeigt direkt den Einfluß Hodlers, und die „Pflüger" von EDUARD BOSS tun dies nicht minder. Mit den gleichen Mitteln ist hier der Eindruck rhythmischer Bewegung, der monumentale Zug erreicht. HANS BEATUS WIELAND, FRITZ BURGER, W. L. LEHMANN, W. BALMER, ALBERT WELTI haben ihre verschiedenartigen, schönen Arbeiten ebenfalls unter der Schweizer Flagge ausgestellt. Ihre künstlerische Heimat freilich ist München. Auch MAX BURI hat in München studiert. Wie ein später Enkel Böcklins erscheint MARTIN SCHÖNBERGER mit seiner „Frühlingsallegorie". EMIL ANNER's „Frühmorgen" mit seiner blühenden Weite und FRANZONI's flott gemaltes „Tessiner Dorf" seien aus der großen Zahl guter Schweizer Bilder besonders herausgehoben. *Frankreich* ist numerisch fast am stärksten vertreten und zeigt auch an allen Wänden am meisten reife, sichere Qualität. Aber auch am meisten kühle, verstandesmäßige Routine. Man braucht nicht bis zu *Bouguereaus* Bonbonnierenkunst herunterzusteigen, auch Leute wie EUGÈNE CARRIÈRE, COLLIN, JULES LEFEBVRE, PICARD, Leute, hinter denen doch ein enormes Können steht, fangen an, durch das ewige Gleichmaß ihrer Art gleichgültig zu werden. Eine schöne Ausnahme machen A. PH. ROLL, auf dessen Bildern es immer blüht und duftet wie im Frühling, macht J. E. BLANCHE, der geistreiche und fabelhaft geschickte Porträtist, der in seinem Wesen freilich mehr Engländer als Franzose ist. Der letztere hat wieder zwei weibliche



ALEXIS AXILETTE AKT
IX. Internationale Kunstausstellung in München

IX. Internationale Kunstausstellung in München ●

CHARLES GIRON ● SCHWINGFEST IM BERNER OBERLAND



EUGEN LAERMANS BAUERN

IX. Internationale Kunstausstellung in München

Bildnisse ersten Ranges gesandt. Urpariserisch ist CARO DELVAILLE's großes Bildnis einer Dame in Weiß, nicht ganz ohne demimondainen Hauch, ist das große Gruppenbild „Gouter" von J. M. AVY, sind die weiblichen Akte von J. ROBERT-FLEURY, AXILETTE und anderen. PAUL CHABAS hat das nackte Körperchen eines halbwüchsigen Mädels im Zwielicht mit bewundernswerter Bravour gemalt, AMAN JEAN einen fein auf Violett gestimmten Frauenkopf, LE SIDANER ein Garteninterieur bei Lampenlicht, das ein wahrer Leckerbissen für die Freunde höchstkultivierter Nervenkunst ist. Kraftvoller ist das köstliche kleine Interieur von GEORGES GRIVEAU. ALEXIS VOLLON in seinem Bild eines armen Jungen, der aus wundervoll gemaltem Topf seine Suppe löffelt, J. BAILS beide Bilder mit Mädchen von der Insel Marken repräsentieren die gediegene ältere Schule der französischen Malerei in hochwertiger Leistung, PRINET's Dame im Atelier, GASTON LA TOUCHE's virtuosgemachtes Nachtfest, L. SIMON's Maskerade, die aber doch ein wenig „billiger" gemalt ist, als wir es von diesem ernsthaften Meister gewohnt sind, E. R. MÉNARD's feine Marine, die vorzügliche grüne Landschaft von HENRI GROSJEAN und COTTET's Farbenfeuerwerk, die „Kathedrale von Segovia im Abendschein" seien als Probe neuerer Kunst hervorgehoben. Die allermodernsten Pariser aber, die Impressionisten, Neoimpressionisten und Novissimoimpressionisten sind gar nicht vertreten. Das bedeutet, was die Besten angeht, einen Verlust, und was die anderen angeht, wenigstens eine Lücke.

Auch die *Italiener* traten in reicher Zahl an und ihre Säle machen einen farbenfreudigen, oft freilich ein wenig lauten Eindruck. An diesen Wänden brennt es manchmal lichterloh und man merkt schon, daß die Bilder aus einem Sonnenlande kommen. Von besonderer Farbenglut sind z. B. die „Fröhliche Mutter" von UMBERTO COROMALDI, die Bilder des Venetianers RIZZI, der den Sonnenschein so heiß malt, daß man meint, es sei bei seinen Bildern um zehn Grade wärmer als sonst im Saale. Geschmackvolle und dabei fröhliche Kunst bedeutet EMMA CIARDI's vom bayerischen Staate angekauftes Rokokostück „Die Sänfte", sehr tüchtig gemalt ist ANGELO MORBELLI's Interieur „Weihnachten der Zurückgebliebenen" und nicht minder FILADELFO SIMI's „Lenz", ein Werk, das nur perspektivisch mißglückt erscheint. Von den Bildnissen sind u. a. die von GIACOMO GROSSO und das sehr kühn und temperamentvoll, aber auch recht unruhig ge-



IX. Internationale Kunstausstellung in München ▪

C. H. SHANNON ▪ DIE DAME MIT DEM HANDSCHUH ▪ ▪ ▪

malte Damenporträt von ANTONIO MANCINI in Rom zu nennen. Grossos anspruchsvolles Riesenbild „Die heilige Familie“ zieht nicht besonders an, doch verraten einzelne Partien ein ehrliches starkes Können. Die feinste Kultur und den am sichersten orientierten Willen offenbaren bei den Italienern wieder die Landschafter. Segantini hat Schule gemacht und nicht nur zu äußerlicher Nachahmung angeregt — er ist auch verstanden worden. Die düstere Winternacht von CARLO FORNARA, die eminent wahr und interessant gemalte Alpenlandschaft von FILIPPO CARCANO und die Madonna unter Lilien von GAETANO PREVIATI — alle dreie sind Mailänder! — zeugen deutlich davon. Eine mächtig packende Marine- neben andern Landschaften von Wert ist von PIETRO FRAGIACOMO (Venedig), eine ebenbürtige von LODOVICO CAVALERI. GIOVANNI COSTANTINI, FERRUCIO SCATTOLA, GIUSEPPE CIARDI sind ebenfalls durch vorzügliche Landschaften vertreten, ebenso GEROLAMO CAIRATI, dessen „Abend am Bacchiglione bei Padua“ ein Bild von großem und nachhaltigem Eindruck ist. — Von den *Spaniern* ist ganz wenig zu sagen, und jedenfalls nichts, was von einer einheitlichen nationalen Kunst erzählte. Um Bilder zu malen, wie die schwüle Dante-Illustration von BENEDITO VIVES, oder EDUARDO CHICHANO's erfreulicheres Dreiflügelbild „Armida“, muß man recht viel gelernt haben, aber man braucht dazu kein Spanier zu sein. Charakteristischer sind die spazierenden Sevillanerinnen aus der Biedermeierzeit von GONZALO BILBAO, die auch malerisch viel Charakter haben. Brave Malerei bieten die Bildnisse von SALVADOR MARTINEZ-CUBELLS, darunter das der Prinzessin Ludwig Ferdinand von Bayern. Auch ein *Rumänisches Kabinett* ist heuer eingerichtet und es enthält manches gute Stück, sogar eine Nummer ersten Ranges in STEFFAN POPESCU's zartgetönter Landschaft „Notre dame de la joie“. Auch NICOLAE VERMONT und A. G. STOPPOLONI zeigen eine, wohl in Paris geschulte und durchaus nicht halbasiatische, geschmackvolle Malerei.

Am wenigsten Neues, wenn auch genug des Guten bringt der germanische Norden zur Ausstellung. Bei den *Holländern* ist es, wie immer: Bild um Bild vortrefflich — aber das meiste könnte schon seit Jahren an diesen Wänden prangen. Die oft genannten großen Namen hier wieder aufzuzählen, hat kaum einen Zweck. Nur G. H. BREITNER sei besonders wieder erwähnt, dessen Amsterdamer Straßenbild von geradezu genialer, breiter und volltöniger Malerei ist, und JOSEF ISRAELS' in seiner Anspruchslosigkeit so



JAN PREISLER — FRÜHLING

IX. Internationale Kunstausstellung in München

packendes Selbstporträt. Ein schönes Winterbild von VAN SOEST hat die Pinakothek erworben. Bei den *Schweden* blieben manche von den Besten unvertreten. Die unorganisch erfundene Sphinx des Grafen ROSEN, G. V. CEDERSTRÖM's grob-äußerliches Soldatenbild „Narwa" entschädigen nicht dafür. Auch das große Bild eines „Eros" von KRONBERG nicht, der seltsam-düster - dämonisch aufgefaßt, übrigens im Sinne eines Kartons tadellos gezeichnet, aber nicht gemalt, sondern bloß koloriert ist. Am meisten Freude kann man in diesen Räumen an bescheidenen Werken haben, den unglaublich farbenfreudigen Bildern EMERIK STENBERG's und IVAR NYBERG's, den Landschaften von OSKAR HULLGREN, W. BEHM, ALFRED BERGSTRÖM, ANSHELM SCHULTZBERG u. a. Da weht frische nordische Luft. Von achtbarer Güte, aber nicht übermäßig temperamentvoll, sind die Bildnisse von C. E. OESTERMANN. Ganz ähnlich sieht es bei den *Dänen* aus. Die besten Werke sind bekannt. TUXENS prächtiges Bildnis P. S. Kroyers, J. PAULSEN's „Interieur mit Figuren" wurden im Vorjahre schon in Berlin bewundert. Ein Juwel dänischer Interieurmalerei ist C. K. HOLSOE's Zimmer mit einem kleinen Mädchen. Als reife, vornehme Kunstwerke fallen ferner auf das kleine Doppelbildnis von VIGGO JOHANSEN, VIGGO PEDERSEN's grüne Landschaft, P. S. KROYER's „Tiroler Weinlese", KNUD LARSEN's Bild eines Mähers in dunstigem Sonnenschein und das Bild eines Jünglings von L. FIND. Im Saal der *Engländer* hängt keine schlechte Arbeit, ja kaum eine, die nicht vortrefflich wäre, aber auch kaum eine, die neue Noten anschlüge, trage sie nun die Unterschrift von



JULIUS L. STEWART — IM WALDE
IX. Internationale Kunstausstellung in München

SHANNON, LAVERY, HENRY, PATERSON, WALTON, A. ROCHE, SAUTER, AUSTEN BROWN, NEWEN DU MONT oder die von HERKOMER, ALFRED EAST, B. PRIESTMANN. Eine für München neue Erscheinung ist nur NICHOLSON mit seinem humorvollen Bildnisse „Der Hausherr". Ganz ähnliche Erscheinungen wie bei den Engländern, finden wir im Saale der *Amerikaner*, so in WILLIAM CHASE und PARKER, J. ALDEN WEIR, Meistern im Abwägen und Zusammenstimmen der Valeurs. DANNAT hat die schöne Otero in bekannter Pose dargestellt, lebensgroß, aber so hart und bunt gemalt, daß das Bild geradezu gemein wirkt. Da sind die flott gemachten, kräftigen Arbeiten von A. H. MAURER, SEYMOUR THOMAS und ROBERT REID's impressionistische Dame in Weiß mit den roten Blumen denn doch von anderer Güte. STEWART's elegante, ein wenig für Junggesellenzimmer berechnete Frauenakte sind bekannt. GARI MELCHER's bringt einen nüchtern, aber mit ruhiger Sicherheit gemalten Akt, F. C. FRIESEKE eine nackte Frau auf dem Sofa, die besser gemalt als gezeichnet ist, H. O. TANNER zwei Apostelfiguren von schöner Kraft und Breite des Strichs und leuchtender Farbe, CHILDE HASSAM, C. M. YOUNG, H. VAN DER WEYDEN feine, poesiereiche Landschaften. Unserem Münchener HERMANN HARTWICH hat eine vorzügliche, rastende Schafherde im Baumschatten die I. Medaille eingebracht. Der Saal enthält Bilder von Amerikanern, aber fast gar keine amerikanische, sondern englische, französische und deutsche Kunst. Unter den *Belgiern* ragt AUGUST LEVÈQUE hervor mit seiner großen Grisaille „Die Parze", einer unentwirrbaren Masse brillant gezeichneter Akte — sie in



ALBERT WELTI FAMILIENBILD
IX. Internationale Kunstausstellung in München

Farbe nur erträglich zu gestalten, brauchte es eines Rubens! Von FERNAND KHNOPFF ist die mystisch gestimmte Zeichnung eines Kircheninnern, von EMIL VLOORS ein lebfrischer Mädchenakt vor dem Spiegel, von GEORGE MORREN das Bild einer rosigen Rothaarigen bei der Morgentoilette, von WALTER VAES eine Figurengruppe „Das Lied der Geusen", die als Malerei ihre Verdienste hat. Landschaften von FRANZ HENS, E. FARASYN, ISIDORE VERHEYDEN, EMILE CLAUS, ANNA BOCH; ein ausgezeichnetes Blumenstück mit Cinerarien ist von ALICE RONNER gemalt.

Von den *Ungarn*, die recht vieles und vielerlei hierher sandten, muß wohl JANOS THORMA mit seiner kraftvollen Abfahrt der Rekruten am 1. Oktober an erster Stelle genannt werden; nach ihm dann FRITZ STROBENTZ, von dem ein paar gute Akte da sind und ein in Farbe und Vortrag gleich anziehendes Bild „Der Brief", Frau FLESCH-BRUNINGEN mit ihrem gelungenen „Schlangenzauber", ein sympathisches Damenbildnis von IMRE KNOPP, Bildnisse von HOROVITZ und PHILIPP LÁSZLÓ, ein verliebtes Paar Flitterwöchner in der Wohnstube von BIHARI, ein mit viel Talent aber auch mit viel Gewaltsamkeit stilisiertes religiöses Bild von ALADÁR KRIESCH und eine „Mutter mit Kind", altmeisterlich sauber in Madonnencharakter gemalt von ROBERT WELLMANN. Auch VASZARY's „Adam und Eva im Mondschein" sei nicht vergessen. Wenig ansprechend ist der *polnische* Saal, in dem der Drang, aufzufallen, nicht nur in Bildern und Plastiken wahre Orgien feiert und künstlerisch einfache Arbeiten wie das superbe Kircheninterieur von CZAJKOWSKI und die Bildnisse von OLGA BOZNANSKA als wohltuende Ausnahmen wirken. Auch die Ausstattung des Raumes, bunt und überladen, ist die denkbar unglücklichste, — sie würde in einem „Teesalon" mit Damenbedienung am Platze sein. Durch Ausstattung suchen auch die österreichischen Gruppen zu wirken. Am glücklichsten der *Wiener Hagenbund*, von dessen zartgrauen Wänden sich W. HAMPEL's delikat gefärbte Malereien, „Bildnis der Mlle. H.", „Zwerg und Weib" und ein paar kleine Temperablätter, R. GERMELA's „Familie am Strande von Ostende", A. ROTH's sonnigduftiger „Herbst" sehr wirksam abheben. Von der *Wiener Künstlergenossenschaft* muß das elegante Damenbildnis von JOVANOWITS, KARL PIPPICH's trefflich beobachtete Manöverszene „Durstige Kehlen" und KOSSAK's grausiger „Frühling 1813" hervorgehoben werden



LUCIEN SIMON MASKERADE

IX. Internationale Kunstausstellung in München

im Raume der *Sezession* fallen auf: J. Engelhart's lebendige „Wiener Redoutenszene", Andri's in ihrer Art glänzend gegebene Gruppe slowakischer Gemüsehändler, Rudolf Jettmar's großempfundene „Abendlandschaft" und andere Landschaften von E. Stöhr und Anton Nowak. Auch im Saal der *Böhmen* ist manche fesselnde und moderne Arbeit. Franz Kupka zeigt in seiner farbenprächtigen Phantasieszene „Die Freude" Humor und starkes, sinnenfrohes Temperament, der feinere Jan Preisler in „Frühling" und „Märchen" Poesie und Stilgefühl. Die beiden gehören zu den ausgesprochensten Persönlichkeiten der ganzen Oesterreichergruppe.



CUNO AMIET — PRACHT DES ABENDS

IX. Internationale Kunstausstellung in München

GEDANKEN ÜBER KUNST

Sieht man genauer hin bei gewissen zeitgenössischen Bildern, deren Wert wenigstens als Versuch ernsthafter ist, als man oft glaubt, so findet man, daß unter den Organen, deren der Geist sich bedient, die Hand nicht mehr zählt. Wer nach neuester Mode arbeitet, der füllt eine Form mit Farbe aus. Welches Werkzeuges er sich hierzu bedient, ist gleichgültig. Wie der Vorgang zustande kommt, ist ohne Belang; wenn er nur zustande kommt; und sehr zu unrecht glaubt man, daß dem gegebenen Gedanken so gut das eine wie das andere Instrument dienen kann. Gegen solche Sinnlosigkeit erheben alle die guten, d. h. fein empfindenden Maler von Flandern und Holland von vornherein durch die ihnen eigene Technik in nachdrucksvollster Weise Protest. Und gegen den gleichen Irrtum protestiert auch Rubens, und er mit einer Autorität, die sich vielleicht mit größerem Nachdruck zur Geltung bringen wird. Man nehme den Rubensschen Bildern die geistvolle Sprache und die Eigenheit, die aus jedem Pinselstrich uns entgegentreten, und man nimmt ihnen ein Wort, das trägt, einen notwendigen Accent, ein charakteristisches Merkmal, man nimmt ihnen vielleicht das einzige Element, das imstande ist, so viel Materie zu durchgeistigen; denn es ist die sinnliche Fülle der Empfindung, die damit erstickt, und — geht man von der Wirkung zurück auf die wirkende Ursache — das Leben, das ertötet wird. Man hat ein Bild in Händen, dem die Seele fehlt und ich möchte beinahe sagen, daß ein einziger Pinselstrich weniger schon einen wesentlichen Zug des Künstlers verschwinden läßt.

Fromentin

DAS EINRAHMEN UND HÄNGEN DER BILDER

Von Eugen Voss-Königsberg i. Pr.

Der Rahmen eines Bildes stellt gewissermaßen einen Ausschnitt in der Wand vor, durch den hindurch man das Bild sieht, so wie man durch ein Fenster oder eine geöffnete Tür den Blick ins Freie hat. Die Architektur schafft für diese Mauer- oder Wandausschnitte Einrahmungen, die je nach dem Geschmack des Architekten oder des Bestellers einfach oder formenreich gehalten sind. So erfreulich sich der Geschmack in der Baukunst jetzt auch entwickelt hat, solche Tür- und Fenstereinrahmungen wie sie die Renaissancezeit an Gediegenheit des Materials und an Formenreichtum hervorgebracht hat, sucht man heute doch vergebens. Aehnlich ist es mit Bildereinrahmungen. Die dankbarsten Kulturträger, unsere Kirchen, weisen aus alter Zeit für Votivtafeln, Epitaphen etc. Einrahmungen auf, die oft größere Kunstwerke sind, als das darin befindliche Bild. Es wäre nun allerdings unangebracht, wenn man durch die Einrahmung das Bild übertrumpfen wollte, denn die Einrahmung soll dem Bilde einen Abschluß geben, der zu seiner Hebung beiträgt, und auf diesem Gesichtspunkt muß der Geschmack einsetzen.

Am verbreitetsten ist der Wandschmuck von Kupferstichen, Lithographien, Photographien, kurzum der Bildschmuck schwarz auf weiß. Dafür gab es Jahrzehnte hindurch nur eine Art Leisten, die herzlich geschmacklos war; fehlte bei dieser Einrahmung gar der Rand von weißem Papier, oder war dieser zu schmal, so war der Gipfel der Geschmacklosigkeit für eine Einrahmung erreicht. Bei Zeichnungen, Aquarellen etc. hat der Karton darüber bis zum eigentlichen Rahmen die Einrahmung zu vervollständigen. Diesen Karton je nach Farbe auszuwählen, ist eine Aufgabe des guten Geschmacks und man wird wohltun, sich dafür an die Komplementärfarben zu halten, von denen eine die andere hebt, so rot und grün, orange und blau, gelb und violett. Ist der Gesamtton des Bildes innerhalb der Abstufungen einer Farbe gehalten, so wird der Karton in einer Abstufung der entsprechenden Komplementärfarbe dasselbe um so wirkungsvoller erscheinen lassen. Für dunkelgrün z. B. hellrotbraun, für hellgrün dunkelrotbraun, für blau gelbbraun etc. Man braucht nie besorgt zu sein, daß der Karton zu groß wird; je kleiner das Bild, um so größer kann der Karton sein, in Bezug auf Material kann Seide oder Seidenplüsch nicht genug empfohlen werden.

Bei Kupferstichen vertritt den Karton der weiße Papierrand. Davon läßt der Künstler, der Kupferstecher, welcher das Drucken seiner Platte leitet, so viel als für die Rahmung nötig ist. Wem der Rand aus irgend welchen Rücksichten zu breit erscheint, möge bei seiner Verkleinerung darauf bedacht sein, daß immer noch einige Finger breit Rand



ALFRED H. MAURER JEANNE
IX. Internationale Kunstausstellung in München

über die Plattenmarke hinaus bleibt. Diese Marke, welche beim Druck durch die scharfe Pressung der Platte auf das Papier entsteht, gehört mit zum Stich, und wo diese fehlt, hat der Kenner Ursache, den Stich als lädiert zu betrachten. Der Einrahmer, welcher bei einem alten Stich den schadhaft oder stockig gewordenen Rand abschneidet und durch schönes neues Papier ersetzt, ist sich seiner Barbarei nicht bewußt; oft auch nicht der Besitzer des Stichs, der die Einrahmung bestellt.

Eine so tüchtige technische Leistung das Einrahmen eines Kunstgegenstandes auf Papier unter Glas ist, ebenso unzulänglich und lotterig ist im allgemeinen die Einrahmung eines Oelbildes. Nicht daß etwa den Rahmen selbst dieser Vorwurf trifft; jeder Handwerker setzt seinen Stolz darin, gute Arbeit zu liefern; der nach Maß bestellte Rahmen wird tadellos abgeliefert. Der Künstler hat sein bestes Können auf die Vollendung des Bildes verwandt, nun bleibt bloß noch übrig, das Bild in den Rahmen zu setzen, eine einfache und subalterne Arbeit, die der Künstler auch als viel zu gering betrachtet, um seine kostbare Zeit damit zu verlieren; das Atelierfaktotum, das gewohnt ist, mit Bildern vorsichtig umzugehen, setzt das Bild in den Rahmen, schlägt vier Nägel dahinter und die Einrahmung ist fertig. Nun steht das Bild mit seinem unteren Rand auf dem Rahmen, oben und an den Seiten ist ein Zwischenraum, innerhalb dessen das Bild schon auf dem Transport, wenn die Nägel etwas lockern, hin und her rutscht und dabei die Ränder beschädigt; werden nun gar bei faltiger Bildfläche die Keile aufgeklopft, ohne daß das Bild aus dem Rahmen genommen wird, was meistens nicht geschieht, so werden diese Verletzungen an den Rändern mit jedem Hammerschlag vergrößert.

Für die gewissermaßen ausgeschaltete kleine Arbeit des Einsetzens in den Rahmen hat nun der Bilderbesitzer einzutreten. Es ist dies vor dem endgültigen Hängen der Bilder eine kleine Mühe, die durch das Wohlerhaltenbleiben der Bilder reich belohnt wird. Der kleine Zwischenraum wird durch zugeschnittene Pfropfen, unten zwei, an den Seiten und oben je ein Stück, derart beseitigt, daß das Bild genau hineinpaßt und eigentlich schon festsitzt, ehe noch die Nägel vorgeschlagen werden. Diese Pfropfenstückchen werden entweder mit einem Tropfen Leim oder feinen Stiften befestigt. Beim Aufkeilen des Blendrahmens — es ist dies der hölzerne Rahmen, auf welchem die Leinwand aufgespannt ist —



FRÉDÉRIK CARL FRIESEKE — WEIBLICHER AKT

IX. Internationale Kunstausstellung in München

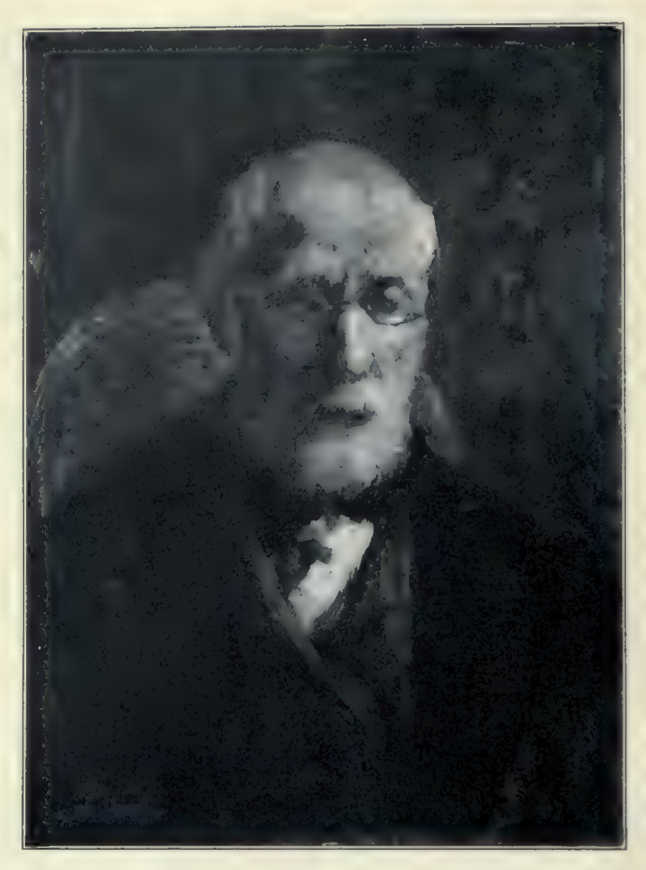
wobei sich das Bild naturgemäß etwas vergrößert, geben diese Korkstücke ausreichend nach und das Bild wird immer festsitzen. Die Wahl der vorzuschlagenden Nägel ist auch von Bedeutung; Nägel mit scharfem Kopf zerreißen die Wände beim Aufhängen und da sind am empfehlenswertesten die Hufnägel, wie sie der Hufschmied zum Beschlagen der Pferde verwendet, mit dickem Kopf ohne scharfen Rand. Diese Nägel haben gleichzeitig den Vorzug, daß das Bild etwas von der Wand abgehalten bleibt, was stets gut ist. Auf die Keile des Blendrahmens muß man ebenfalls acht geben. Gewöhnlich sitzen sie locker und einer oder der andere ist bereits herausgefallen und zwischen Blendrahmen und Leinwand geglitten. Werden diese Keile an den unteren Flächen mit etwas heißgemachtem Wachs bestrichen, so werden sie nie herausfallen und dabei doch dem Hammer willig gehorchen. Nimmt sich der Bilderbesitzer noch die kleine Mühe, die Leinwand des Bildes hinten mit dem an anderer Stelle früher erwähnten Bilderschutzmittel Voß zu bestreichen — ob dick oder dünn oder ungleich, hat dabei nichts zu sagen — so kann das Bild ruhig aufgehängt werden und wird nun jahrzehntelang unverändert in gutem Zustande das Auge erfreuen. Das Schutzmittel verhindert das Platzen, Reißen und Verwittern; ich nehme keinen Anstand, es zu empfehlen, trotzdem es meine Erfindung ist, weil es das einfachste und beste Mittel ist, dem Verfall der Bilder vorzubeugen.



TH. AUSTEN BROWN — MUTTER UND TOCHTER
IX. Internationale Kunstausstellung in München

Den Rahmen des Oelbildes wählt gewöhnlich der Künstler für das Bild passend. Eine Zeitlang gab es dafür nur den Barockrahmen, eine Bezeichnung, die zwar nicht ganz korrekt ist, aber so Gemeingut geworden, daß jeder weiß, was darunter zu verstehen ist: Ein vergoldeter, ornamental gehaltener Rahmen aus Steinpappe auf hölzernem Gerüst. Wirklich barock war dieser Rahmen etwa seit dem Dreißigjährigen Krieg bis zur Zeit des Rokoko 1750. Dies graziöse Ornament wurde gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts durch den Empirestil abgelöst, und seither hat der Barockrahmen verschiedene mehr oder minder geschmackvolle Formen angenommen. Er wird sich stets erhalten, denn er ist für das Oelbild überaus passend. Zugehörig erscheint stets ein Rahmen mit Ornamentierung aus der Zeit, aus welcher das Bild stammt oder aus der Zeit, welche das Bild darstellt. Eine beliebte Einrahmung für alte Bilder ist die schwarze sogenannte holländische Leiste mit vergoldetem Vorstoß, dem Schlips im technischen Jargon. Derartige Rahmen wirken besonders gut auf hellen Wänden, an welchen sich der vergoldete Rahmen ziemlich nüchtern ausnimmt, wenn er nicht durch starke Profilierung oder hoch ausgearbeitetes Ornament interessante Schattenwirkungen erzeugt. Der japanische Einfluß, der für die Kunst an und für sich einen Rückschritt bedeutet, ist für das Kunsthandwerk ungemein günstig und fördernd. Der neue Stil, den man verschieden bezeichnet, Stil der müden Linie, Sezessionsstil, Jugendstil — eine Verquickung von Japan und Empire — hat auch neue Rahmen

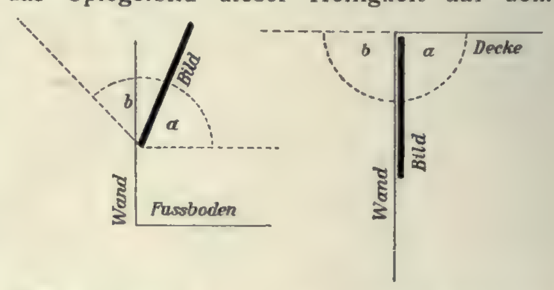
geschaffen, die man als hübsch und geschmackvoll bezeichnen muß. Auf hellen Wänden stets günstig wird die Verbindung einer vergoldeten Einlage, Schlips, mit farbig poliertem Holz wirken. Auf dunkler gehaltenen Wänden wird der Goldrahmen, der sogenannte Barockrahmen, immer dem Bilde den besten Abschluß geben.



JOSEF ISRAËLS SELBSTBILDNIS
IX. Internationale Kunstausstellung in München

Die Wandbekleidung und die Einrahmung sind für die Wirkung eines Bildes von ganz erheblichem Einfluß, der große Gesamtfarbenton fast aller Bilder bewegt sich in den Abstufungen von grau, grün, blau, also in kalten Farben; die Komplementärfarben dafür sind die warmen braun und rot. Als Wandbekleidung, an welcher die Bilder am günstigsten zur Geltung kamen, habe ich im königlichen Museum Haag leuchtend rotbraunen einfarbigen Seidenstoff mit zierlicher Gewebemusterung gefunden, am ungünstigsten anderswo graue Wände, an denen gute Bilder tot gehängt waren. Der Rahmen isoliert das Bild von der Wand. Ein geschmackloser Rahmen kann ein Bild recht ungünstig beeinflussen, und der Bilderfreund wird die Ausgabe und die Unbequemlichkeit, einen solchen auszumerzen und durch einen besseren zu ersetzen, nie bereuen. Was bei Kartons gesagt ist, gilt auch für Oelbilder; derselbe breite Rahmen, der für ein großes Bild passend erscheint, paßt erst recht für ein kleines. Kleine Bilder werden durch breite Rahmen wesentlich gehoben.

Für das Hängen könnte die Anweisung kurz dahin zusammengefaßt werden: Wo man das Bild hin haben will, wird der Nagel dafür in die Wand geschlagen. Aber der Besitzer wird manchmal die Täuschung erleben, daß ihm das Bild da, wo es jetzt hängt, gar nicht mehr so gut gefällt wie früher; das hat immer seinen Grund. Die ungünstigste Bilderwand ist die dem Fenster gegenüberliegende, da das Bild, je dunkler es in seinem Farbenton ist, um so mehr die Eigenschaft eines Spiegels annimmt und das helle Fenster reflektiert. Diesem Uebelstand ist leicht dadurch abzuhelfen, daß das Bild nach unten geneigt aufgehängt wird; zwei mit Seidenpapier oder beliebigem Stoff umwickelte Nägel dienen der unteren Kante des Bildes zur Stütze, und oben wird es durch starken Bindfaden oder besser Metalldraht von der Wand abgeneigt. Betrachtet man das Bild als Spiegel, so würde der Winkel *a*, den das Bild mit dem Fußboden bildet, sich als Winkel *b* wiederholen und somit das Spiegelbild des Fußbodens erscheinen. Der Fußboden ist aber in jedem Fall dunkler als das Fenster und verursacht keine störende Reflexerscheinung auf dem Bilde. Dasselbe gilt für hochhängende Bilder. Der rechte Winkel *a*, welchen das Bild mit der hellen Zimmerdecke oder bei Oberlicht mit dem Himmel bildet, wiederholt sich als *b*, und von unten sieht man das Spiegelbild dieser Helligkeit auf dem



Bilde. Ebenso bei einem seitlich nahe am Fenster hängenden Bilde von innen gesehen; daher ist der beste Bilderplatz etwa die Mitte

der rechts und links vom Fenster liegenden Wände, und dann von da bis zur Zimmerecke der Visavis-Wand.

Wie der Rahmen den Einschnitt in die Wand darstellt, durch welchen hindurch man das Bild sieht, so wird auch das Bild am besten wirken, wenn es so hängt, als ob man Wirklichkeit sähe, nämlich mit seinem Horizont in Augenhöhe. Der Horizont eines Bildes ist ziemlich leicht festzustellen. Es ist derselbe, den die Wirklichkeit hat, nämlich die Stelle, an der Himmel und Erde sich berühren. An der See oder bei Seebildern ist diese Grenze eine horizontale Linie, die Horizontlinie. Bei Interieurs oder bei Architektur, wobei der eigentliche Horizont verdeckt ist, wird die Horizontlinie, also der Horizont des Bildes, da gefunden, wo eine nach oben oder nach unten gerichtete Fläche dem Auge als Linie erscheint oder erscheinen würde. Ein in ganzer Höhe des Zimmers angebrachtes Regal bietet unterhalb der Augenhöhe eine Aufsicht auf die Bretter und oberhalb eine Untersicht, das gerade in Augenhöhe befindliche Brett erscheint als Strich. Das Eigentümliche des Horizontes ist, daß er sich immer in Augenhöhe befindet. Legt man sich an den Strand, so erscheint die See als schmaler Streifen, der Himmel fängt schon ebenso niedrig an, als sich unser Auge befindet. Steigt man auf einen Turm, so wird man finden, daß sich mit jeder Stufe der Horizont gleichmäßig mit uns erhebt, und oben ist wieder der Horizont der Grenzstrich zwischen Himmel und Erde in Höhe unserer Augen. Daher ist die Erscheinung der Erde, wie sie Jules Verne bei einer abenteuerlichen Ballonfahrt schildert, nämlich nicht als Kugel, sondern als ungeheure Vertiefung mit einem nach oben gerichteten Rand, ganz richtig, weil sich der Horizont immer in Augenhöhe befindet. Das Bild ist die Wiedergabe der Wirklichkeit, also erscheint der Horizont darauf so hoch, als sich die Augen des Malers befunden haben. Wird das Bild nun so gehängt, daß das Auge des Beschauers in derselben Höhe ist wie der Horizont auf dem Bilde, so hängt es richtig. Das ist nun nicht immer durchzuführen, wohl aber läßt sich leicht beachten, daß ein Bild mit niedrigem Horizont hoch gehängt wird, und ein Bild mit hohem, z. B. eine Landschaft vom Berge aus gesehen, tief, denn darauf sieht das Auge herunter. Gewöhnlich findet man's umgekehrt.

Das Zusammenstellen einer Bilderwand ist Sache des persönlichen Geschmacks, beobachtet man dabei aber kleine Regeln, so wird ebenso die Gesamtheit der Bilder wie jedes Bild einzeln für sich gut zur Geltung kommen. Tiefer als etwa 1 m vom Fuß-



JAN HOYNCK VAN PAPENDRECHT — SÄCHSISCHE GARDEREITER

IX. Internationale Kunstausstellung in München

boden sollte kein Bild hängen. Die Bilder dürfen nicht zu nahe aneinander gerückt werden. Etwa ebensoviel Wand im ganzen muß freibleiben, als Fläche von Bildern bedeckt ist. Figurenbilder und Landschaftsbilder müssen abwechseln; Pendants hänge man nicht nebeneinander sondern durch ein Bild anderen Genres getrennt. Landschaftliche Pendants durch ein Figurenbild getrennt und umgekehrt. Von zwei Bildern gleicher Art ist immer eins besser als das andere; der Vergleich wird weniger herausgefordert, wenn sie durch ein drittes getrennt sind, als wenn sie dicht nebeneinander hängen; denn das Bessere ist immer der Feind des Guten.

LESEFRÜCHTE

Wissen Sie, warum Goethe kein Talent zum Zeichnen hatte? Warum seine Nachbildungen „nur ferne Ahnungen irgend einer Gestalt" waren? Weil ihm der Sinn für Geometrie abging; weil wir Menschen so konstruiert sind, daß wir keine Gestalt, welche die Natur uns bietet, genau aufzufassen vermögen, wenn wir nicht — bewußt oder unbewußt — das Netz unseres angeborenen Formenschemas davor gehalten und uns auf diese Weise das Unregelmäßige, Unberechenbare, Niedagewesene durch die Beziehung auf ein Regelmäßiges, Berechnetes, ewig Unveränderliches assimiliert haben. Houston S. Chamberlain

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

FRANKFURT a. M. Dem Kunstverein ist es gelungen, eine beträchtliche Sammlung MENZELscher Werke zu einer Ausstellung zusammenzubringen, namentlich durch das Entgegenkommen der Berliner Nationalgalerie, die einen großen Teil ihrer Menzelschätze hergegeben hat; so sieht man jetzt hier u. a. das »Flötenkonzert« und das »Eisenwalzwerk«. — Neulich wurde von einer großen Geldstiftung an das Städelsche Institut berichtet. Nun ist noch eine *Stiftung für Kunstzwecke* bekannt geworden, wahrscheinlich noch größer als die erste, man spricht von 50—90000 M. jährlich; es soll davon moderne Kunst gekauft werden. Diese Stiftung nennt sich etwas umständlich *»Ludwig Pfungst von Worms-Stiftung«*, doch soll das seine besonderen Gründe haben. Sie geht jedoch nicht an das Städelsche Institut, sondern *an die Stadt*. Was wird die Stadt damit anfangen? Wird sie zu den bereits bestehenden und in mancher Beziehung konkurrierenden drei Kunstmuseen noch ein viertes gründen, eine moderne Gemäldegalerie? Oder wird man irgend eine Form finden, weitere Zersplitterung zu vermeiden — dann würde die Frankfurter Galerie in die erste Reihe der kaufenden Museen eintreten. Es wäre das gewiß eine sehr erfreuliche Entwicklung, man muß sich aber vor verfrühten Hoffnungen hüten, da bei solchen Dingen die verschiedensten Gesichtspunkte in Frage kommen.

MÜNCHEN. Die Hundertjahrfeier der Erhebung Bayerns zum Königreich soll u. a. auch eine



GEO BERNIER — IN FLANDERN

IX. Internationale Kunstausstellung in München

Ausstellung bayerischer Kunst aus den Jahren 1800 bis 1850 mit sich bringen, die in Verbindung mit der Münchener Jahresausstellung 1906 im Glaspalast veranstaltet werden wird. Diese retrospektive Ausstellung soll vor allem zeigen, daß das bayerische Kunstleben in der politisch so unruhigen ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht gelitten hat. Besondere Berücksichtigung werden diejenigen Künstler finden, deren Schaffen bei ihren Lebzeiten neben der damals vorherrschenden Monumentalmalerei nicht genügend zur Geltung gekommen ist. Ein Komitee für diese Ausstellung ist unter dem Vorsitze des Geheimrats VON REBER bereits seit längerer Zeit tätig.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

BERLIN. Der Bildhauer HARRO MAGNUSSEN wird fortan dem Kleinen Theater in Berlin als künstlerischer Beirat zur Seite stehen und seine Tätigkeit mit der scenischen Ausstattung für die »Laune des Verliebten« und den »Zerbrochenen Krug« beginnen.

DÜSSELDORF. Prof. PETER JANSSEN schmückt gegenwärtig die Kemenate des Schlosses Burg an der Wupper mit Wandgemälden aus, die das Leben der Frauen des Mittelalters zum Gegenstand haben.

ROM. Der Bildhauer Professor FILIPPO CIFARIELLO hat nach zwölfjähriger Ehe mit einer leichtsinnig veranlagten Gattin diese in leidenschaftlicher Aufwallung seiner Eifersucht mit dem Revolver getötet. Cifariello, jetzt 38 Jahre alt, war seit 1894 mehrere Jahre artistischer Leiter der Bayerischen Majoliken- und Porzellanmanufaktur in Passau, kehrte später nach Italien zurück und gelangte hier schnell zu großem Ansehen und Ehren, so daß die Tat größte Teilnahme erregt. Wir verweisen auf die Würdigung, die der Künstler im 11. Jahrg. unserer Zeitschrift (Heft 10, S. 154) erfahren hat und auf die dem 22. Heft desselben Bandes als Sonderbeilage angefügte Abbildung seiner Gruppe »Die Kameliendame«. Eins der wertvollsten Werke Cifariellos ist seine Büste Arnold Böcklins.

GESTORBEN. In München der Maler ANTON AZBÉ, der Leiter einer der bekanntesten Münchener Malschulen. Azbé, ein geborener Laibacher, war eine bescheidene selbstlose Persönlichkeit und seinen Schülern nicht nur ein ausgezeichneter Lehrer, sondern auch ein tätig helfender Freund. Seine Schule wird unter Leitung der Maler HUGO HUBER und RICHARD GRAEF in unveränderter Weise fortgeführt. — In Oberstdorf verstarb, fast 80 Jahre alt, der einstige Direktor der Neuen Pinakothek in München HEINRICH VON PECHMANN. — In Harzburg der Vorsitzende der Verbindung für historische Kunst Dr. H. H. MEIER, ein hervorragender Kenner namentlich der graphischen Künste. — In Berlin der 92jährige Porträt- und Historienmaler Professor ALBERT KORNECK. — Am 18. August in Helsingfors der Maler ALBERT EDELFELDT, 51 Jahre alt. (s. K. f. A. XIX. Jhrg. Heft 9.)



JACQUES EMILE BLANCHE DAMENBILDNIS
IX. Internationale Kunstausstellung in München

VERMISCHTES

MÜNCHEN. *Eine Bank für Kunst und Kunstgewerbe.* Im Feuilleton der »Allgemeinen Zeitung« (München) erschienen kürzlich unter diesem Titel zwei Aufsätze, die zur Gründung einer Bank für Kunst und Kunstgewerbe anregen wollten, und deren Verfasser etwa folgendes ausführte: Spezialbanken hätten sich auf allen Gebieten volkswirtschaftlichen Lebens als wesentlich fördernde Faktoren bewährt und wie solche Anstalten für die verschiedensten Zwecke in den gewerbetreibenden Gegenden geschaffen wurden, so falle München die Aufgabe zu, eine Kreditbank zu gründen zur Beleihung von Kunstwerken, um auf diese Weise die finanziellen Grundlagen zu schaffen für eine gedeihliche Entwicklung des Kunstlebens. Eine Hauptaufgabe dieser Bank sollte neben dem Beleihungsgeschäft darin bestehen, der Kunst neue Absatzgebiete zu erschließen, indem man z. B. mit den großen Verkehrsgesellschaften und Hotels Abkommen träfe, ihre Schiffe, Saloneisenbahnwagen und Zimmer mit kommissionsweise übernommenen Kunstwerken auszustatten, deren Absatz an die Reisenden, die sie mit Muße betrachten können, sich leichter vollziehen werde, als der Verkauf in einer Kunstausstellung, die doch meist allzu flüchtig angesehen werde. Ferner sollte die Bank künstlerische Rat- und Auskunftsbureaux organisieren. Diese Kreditbank freilich müsse sich von der Geschäftspraxis der anderen Bankgeschäfte streng



KARL KÜSTNER VORFRÜHLING AM ALTRHEIN
IX. Internationale Kunstausstellung in München

nicht ohne Einnahmequellen bestehen, diese aber seien sämtlich ganz problematischer Natur. Sehe man auch davon ab, die Beleihung zinsfrei vorzunehmen, so könnten doch faktische Zinseinnahmen, auch wenn sie buchmäßig schon vorher verzeichnet seien, doch erst eintreten, nachdem das betreffende Darlehen mit dem Nominalbetrage an die Bank zurückgeflossen sei. Bei einem günstigen Verkauf *könne* ja ein Vorteil verbleiben, aber es gäbe ja nicht wie bei Boden- und Industrie-Objekten sichere Maßstäbe für die Fixierung der Beleihungssumme, sondern diese werde in ungleich höherem Grade als jene von Imponderabilien bestimmt werden, auf denen eine gesunde Geschäftsleitung nicht fußen könne. Künstler ersten Ranges würden die Bank überhaupt nicht als Vermittlerin in Anspruch nehmen und diejenigen, die ihre Unterstützung brauchten, könnten am Ende Produkte schaffen, für die der Markt fehle.

fernhalten und auf hohe Gewinne verzichten, vielmehr sich mit einer mäßigen Verzinsung begnügen. Sie werde weder von Spekulanten, noch aber auch vom Staate gegründet werden dürfen, sondern »durch Zusammenwirken aller Faktoren, denen an Entwicklung von Kunst und Kunstgewerbe gelegen ist«.

Diese gewiß wohlgemeinten, aber leider jeder rechnerischen Grundlage entbehrenden Vorschläge erfahren nun ebenfalls in der »Allgemeinen Zeitung«, die Kritik eines Bankfachmannes, der ganz auf den von der wirtschaftlichen Praxis gegebenen Voraussetzungen fußend den utopistischen Charakter der gemachten Vorschläge nachweist und mit seinen klaren Ausführungen vor unglücklichen Versuchen in der vom Verfasser jener Aufsätze angedeuteten Richtung nachdrücklich warnt.

Zunächst, so führt er aus, gehört eine Tätigkeit wie die Erschließung neuer Absatzgebiete und die Organisation künstlerischer Raterteilung nicht in das Aufgabengebiet einer Bank, sie sind vielmehr weit besser von einer Künstlergenossenschaft oder einem Kunstverein zu lösen. Es bliebe also der Bank nur die Beleihung von Kunstwerken. Bei der auf allen Kunstgebieten herrschenden Ueberproduktion würde sie aber sehr bald an der Grenze ihrer finanziellen Leistungsfähigkeit angelangt sein, sie würde ihr Kapital nach kurzer Zeit festgelegt haben. Kunst und Künstler würden dann genau wieder da stehen, wo sie vor dem Eingreifen der Bank standen, und es wäre Aufgabe einer zu gründenden zweiten und dritten Bank, das Beleihungsgeschäft fortzusetzen.

Mit Recht bezweifelt die Kritik, daß sich zu solchen Gründungen das nötige Kapital finden werde, da an Gelegenheiten zu aussichtsreicherer Anlage heute kein Mangel sei. Die Kunstbank könne auch bei den bescheidensten Ansprüchen ihrer Aktionäre

Es erinnert an die bekannte Geschichte von jenem Maler, dem der Händler, welcher die Leinwand geliefert, auf sein fertiges Bild die Hälfte des für die Leinwand gezahlten Preises bietet und auf einen Hinweis hierauf die Antwort gibt: »Ja, damals war auch noch nichts drauf«, wenn die Kritik mit den Worten schließt: Es mag wie Blasphemie klingen, aber zum besseren Verständnis der hier beabsichtigten Gegenüberstellung muß es gesagt werden, daß eine Bank eher noch die unbemalte Leinwand beleihen könnte, als das auf ihr dargestellte Kunstwerk, weil sie sich aus ersterer innerhalb der von ihr bei der Beleihung eingehaltenen Wertgrenzen jederzeit bezahlt machen kann, aus letzterem nur, wenn sich ein Liebhaber dafür findet.

Wir können diesen Ausführungen nur durchaus zustimmen und so gern wir jede der Kunst und den Künstlern nützliche Bestrebung unterstützen, so sehr müssen wir vor Experimenten warnen, die die realen wirtschaftlichen Verhältnisse außer acht lassen und daher nur schädliche Folgen haben können.

STUTTGART. Graf LEOPOLD VON KALCKREUTH bringt zur öffentlichen Kenntnis, daß er als Präsident des Deutschen Künstlerbundes an dessen sämtliche Mitglieder folgende Zuschrift gerichtet habe:

Die Tätigkeit der diesjährigen Berliner Jury hat in vielen Künstlerkreisen Mißstimmung hervorgerufen, insbesonders, wie es scheint, in Süddeutschland, und man hat einen Gegensatz zwischen Nord und Süd geglaubt feststellen zu müssen. Es ist selbstverständlich, daß in einer so großen Vereinigung, wie es der Deutsche Künstlerbund ist, auch die stärksten künstlerischen Gegensätze vertreten

sind, und es ist gerade die Absicht des Künstlerbundes, alle wirklichen Künstler bei sich zu beherbergen, so sehr auch ihre Anschauungen einander zuwiderlaufen. Daß die künstlerischen Gegensätze auch innerhalb der Jury des Künstlerbundes zutage treten mußten, ist klar, denn sonst hätte die Jury einseitig arbeiten müssen. In einem Punkte waren aber alle Mitglieder der Jury sich einig, nämlich dem, daß nur ganz allein die Güte der Leistung die Richtschnur ihrer Tätigkeit war, ganz ohne Ansehung der Person oder des Ortes aus dem sie kamen, und daß jeder einzelne nur sein eigenes Urteil bei der Abstimmung zur Geltung zu bringen hatte. Daß bei so starken Ablehnungen, wie sie dies Jahr stattfanden, Mißstimmungen entstehen müssen, ist vollkommen verständlich, und wer sollte das mehr empfinden, als die Jury während ihrer so schwierigen und verantwortungsvollen Tätigkeit. Es fragt sich nur, ob diese Mißstimmung aufgewogen werden kann durch das Vertrauen, welches die Herren in die Loyalität der Jurymitglieder setzen. Die Statuten des Künstlerbundes basieren ganz allein auf einer gewissenhaften und scharfen Jury und es gibt nur zwei Möglichkeiten, entweder hervorragende oder gar keine Ausstellungen zu machen. Dieses bitte ich die geehrten Mitglieder, zu bedenken.

STARGARD i. P. Die hiesige Stadtverwaltung hat sich in eigenartiger und dankbar anzuerkennender Weise um das Wohl der die Umgebung Stargards aufsuchenden Landschaftsmaler verdient gemacht. Sie hat nämlich an den von Malern bevorzugten Plätzen kleine Unterkunftshütten errichten lassen, die den Künstlern bei plötzlich eintretender schlechter Witterung Schutz für sich und ihre Utensilien gewähren können.

NEUE BÜCHER

Catalog of the Gardiner Greene Hubbard collection of Engravings, compiled by Arthur Jeffrey Parsons. Washington 1905, Government Printing Office.

Im Jahre 1898 gelangte durch Schenkung der Witwe von Gardiner Greene Hubbard dessen 2700 Blätter umfassende Sammlung von Stichen in den Besitz der Library of Congress in Washington, deren Sammlung durch diesen Zuwachs zu einer der bedeutendsten der Welt anwuchs. Die Gardiner Greene Hubbard-Sammlung umfaßt alle Schulen aller Zeiten und kann so in besonderer Weise instruktiven Zwecken dienen. Ueber diese Sammlung hat nun die Library of Congress durch Arthur Jeffrey Parsons einen Katalog in vornehmster Ausstattung herausgeben lassen. Auf über 500 Seiten werden die Bestände der Sammlung in wissenschaftlicher Weise katologisiert; die den einzelnen Blättern beigefügten Daten lassen den Katalog, besonders mit Hinsicht auf die außerordentliche Vielseitigkeit der Sammlung, als Referenzwerk von besonderem Wert erscheinen.

Rubens. Des Meisters Gemälde in 551 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Adolf Rosenberg. (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. Bd.V.) Stuttgart 1905. (Deutsche Verlagsanstalt.) Geb. M. 12.—.

Neben allen Biographien haben diese ›Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben‹ unbestreitbar einen bleibenden Wert. Denn das hat den Kunstfreunden bisher gefehlt: die Abbildungen aller Gemälde der großen Meister in einem handlichen Bande. Gar mancherlei Wünsche werden mit solchen billigen und handlichen Bilderbüchern endlich erfüllt. Es werden jedenfalls sehr viele an diesen vortrefflichen Sammelwerken ihre Freude haben. Für alle ist es wertvoll, das ganze Werk der großen Meister nach Belieben betrachten zu können. Der Galeriebesucher, Sammler oder Kunstgelehrte, der sich rasch ein bestimmtes Bild ins Gedächtnis zurückrufen will, findet in diesen Gesamtausgaben am sichersten und bequemsten seinen Wunsch erfüllt. Und da bei jedem Bilde die Maße, die Galerie, in der es sich gegenwärtig befindet und die Entstehungszeit angegeben ist, so beantwortet ein solches Werk häufig gestellte Fragen, die uns andere gar nicht oder recht umständlich beantworten. Allgemein erwünscht sind als Anhänge die Erläuterungen zu den Bildern und die beiden Verzeichnisse, die die Gemälde nach ihrem Aufbewahrungsort und nach ihrem Inhalte geordnet, aufführen. So werden sich diese Handlexika zur Künstlergeschichte in Bilderbuchform für immer größere Kunstkreise unentbehrlich machen. BREDT



FRITZ KUNZ — DIE RÜCKKEHR DES HL. FRANZISKUS VOM MONTE ALVERNO

IX. Internationale Kunstausstellung in München



ALBERT STERNER KNABENBILDNIS
IX. Internationale Kunstausstellung in München

Nordensvan, Georg, Schwedische Kunst des 19. Jahrhunderts. (Geschichte der Modernen Kunst, Band 5.) Leipzig 1904 (E. A. Seemann). M. 4.—.

Tout comme chez nous — könnte man fast von der schwedischen Kunst des 19. Jahrhunderts sagen. Die Hauptströmungen waren die gleichen etwa wie bei uns, nur daß die Wirkungen, die von Rom, London, Paris, Düsseldorf ausgingen, bei uns stärker gewirkt und die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts trotz allen Rückwärtsschauens Keckeres geleistet als Schweden. Das gilt besonders von der ersten Hälfte oder auch den zwei ersten Dritteln des Jahrhunderts, während in jüngster Zeit besonders in Malern wie Anders Zorn, Carl Larssen, B. Liljefors, Nordström, Prinz Eugen ein eigenes Land und eigene Gestalten zu uns sprechen. — Nordensvans reich illustriertes Buch über schwedische Kunst trägt diesem Umstand Rechnung. Nach einer sehr gut orientierenden Einleitung über die Kunst in Schweden bis zum Ende des 18. Jahrhunderts hat er über die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht sehr viel zu berichten. Am meisten ›Inhalt‹ hat für uns die ausführlichere Geschichte der Malerei, Architektur, Plastik und des Kunstgewerbes in Schweden in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Das was Nordensvan über die neueren Künstler sagt, gibt uns in mancherlei Beziehung Neues und durch eine sehr ruhige Darstellung gewinnen seine Urteile für uns an Wahrscheinlichkeit, daß sie auf eigenen Ueberzeugungen, die allmählich durch Anschauung gewonnen wurden, beruhen. B.

Semrau, Prof. Dr. Max, Venedig. (Moderner Cicerone.) Mit 137 Abbildungen und einem Grundriß, Stuttgart (Union, Deutsche Verlagsgesellschaft), geb. M. 4.50.

Gebrauchen werden ihn viele, diesen Cicerone — aber daß viele mit dem reich illustrierten, zierlichen Bändchen zufriedener sein würden, wenn er weniger baedekerartig aufzählen, dafür jedoch mehr im Geiste einer führenden Encyklopädie unterrichten würde, darf leider vermutet werden. Allerdings bringt Semrau auch vielerlei aus der Geschichte der Werke und Meister, was der Betrachtung weitere Reize gibt, aber das kleine Buch, das doch Reisenden der verschiedensten Bildungsstufen eine Vertiefung und Verfeinerung des Genusses erleichtern will, würde besser diesem guten Zwecke dienen, wenn es weniger mit vielen Worten beschreiben oder kritisieren würde. Auf besondere kunstgeschichtliche Anschauungen des Verfassers z. B. die Zurückführung des Altargemäldes auf das aus Edelsteinen gebildete Retabulum, für das es nur auch einen Ersatz bieten wollte, sei hier nicht eingegangen. Bedauerlich ist, daß dieser Cicerone eine solche geistige Befriedigung bei seinen Freunden voraussetzt, daß er uns auch nicht ein Werk aus der reichen Literatur über Venedigs Kunst und Geschichte namhaft macht. E. W. BREDT

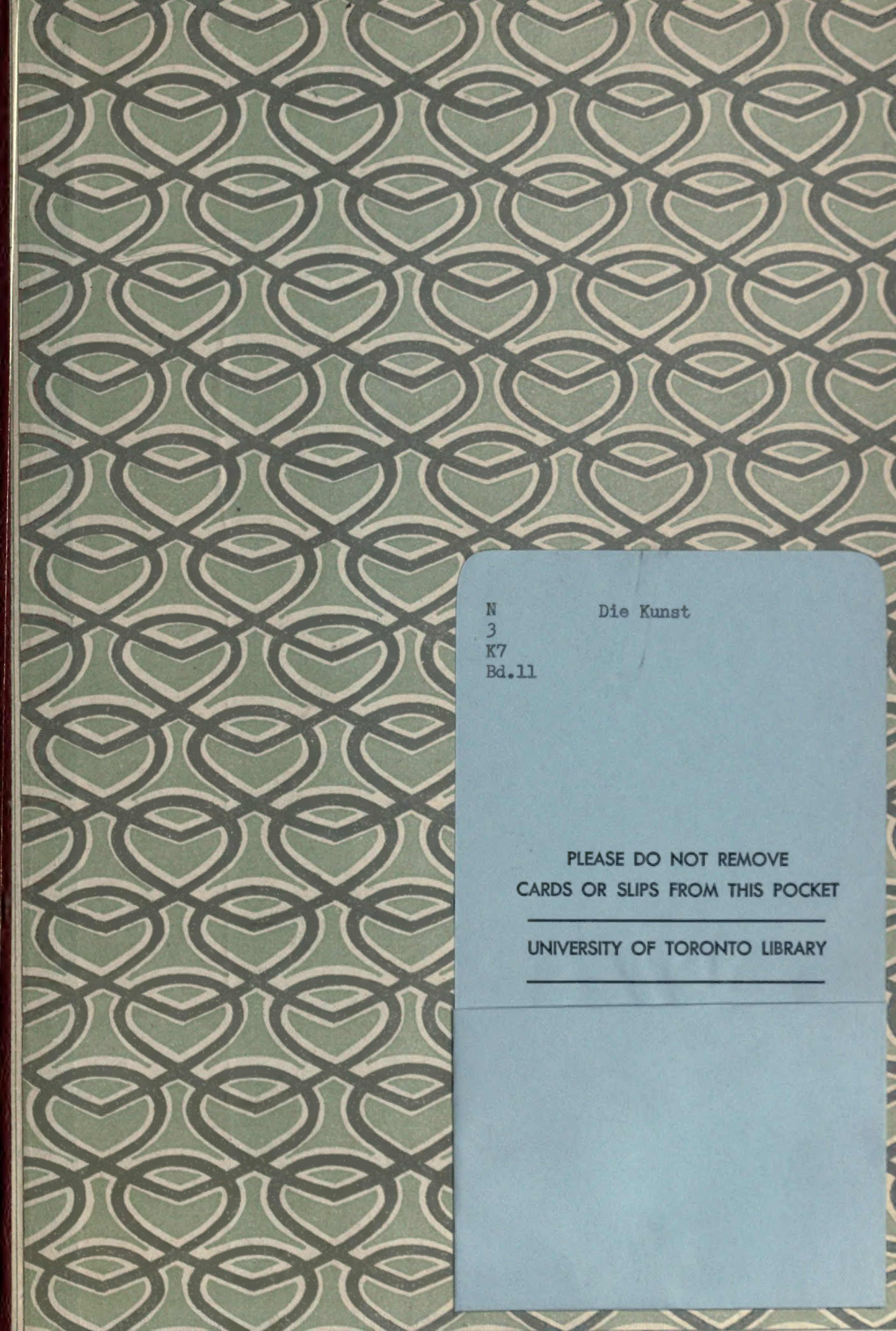
Williamson, George C., Litt. D., How to identify Portrait Miniatures. With Chapters on how to paint miniatures by Alyn Williams, London, 1904 (George Bell & Sons), 6 sh.

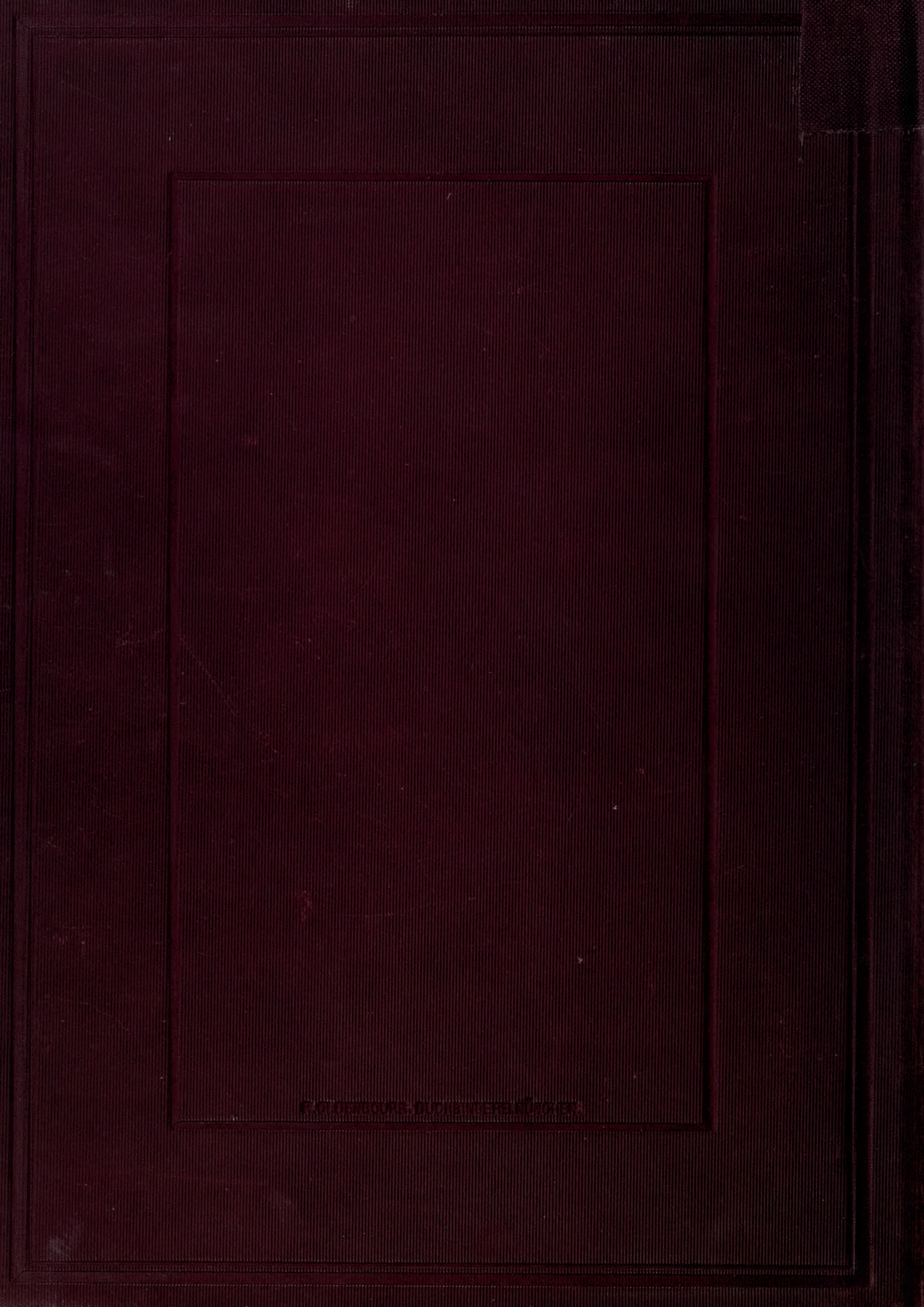
Der Titel dieses Werkes gibt nicht den richtigen Begriff von seinem Inhalt. Es ist vor allen Dingen eine kurzgefaßte Geschichte des Miniaturporträts von Holbein bis auf Robertson, Ross in England, Isabey in Frankreich, Füger in Deutschland und Oesterreich. Die Ausländer werden allerdings nur sehr kurz behandelt. — Da Williamsons Charakteristiken der Anschauung und der Malweise der einzelnen Künstler gut sind und die zahlreichen Abbildungen den Geschmack der einzelnen Künstler erkennen lassen, wird das Werk indirekt seiner Aufschrift doch gerecht. Williamsons beigefügter Aufsatz: ›Methode der Miniaturmalerei‹ und eine bibliographische Uebersicht machen für manche das wohlfeile Werk noch um etwas begehrenswerter. Wer sich für diesen sehr anziehenden Gegenstand, diese Malerwerke, die recht eigentlich für die elegante und vornehme Welt bestimmt sind, interessiert, wird an dem sehr gut sich darbietenden Werkchen Freude und Genuß finden. E. W. B.

BASEL. — Vom Basler Museum resp. von dessen Konservator Dr. PAUL GANZ wurde vor kurzem die zweite Lieferung der überall mit Freuden aufgenommenen Publikation ›Handzeichnungen schweizerischer Meister des 15.—18. Jahrhunderts‹ herausgegeben (Verlag Helbing & Lichtenhahn in Basel. Jahresserien von je 4 Heften (zu 15 Blatt) à 10 Fr.

Redaktionsschluß: 17. August 1905 Ausgabe: 31. August 1905
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München






R. OLDENBOURG, BUCHBINDEREI, MÜNCHEN